الجمهورية الجزائرية الدمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة



كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

البنية السردية في رواية اعترافات تام سيتي 2039(عين الزانة) لعزالدين ميهوبي

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة ماستر في النقد المعاصر

تخصص : مناهج النقد المعاصر

إعداد الطلبة:

- مليكة بوزمارن.
- نعيمة رواف.

إشراف الدكتور :

صالح الدين ملفوف.

السنة الجامعية : 2015/2014


بسم الله الرحمن الرحيم

« قالوا سبحانك لا علم لنا

إلا ما علمتنا إنك

أنت العليم الحكيم »

الآيــة 32 مــن سورة البقرة.

» «

الإهداء

مليـــــكة:

إلى من أكسبني صبره القوّة والإرادة

إلى من منحني حبّه وتفهّمه الثّبات والعزيمة

إلى الرّوح التي سكنت روحي إلى: بوعلام بوزمارن

إلى من لم يدّخرا جهداً، ولم يبخلا عليّ بدعواتهما الطّيبة

في سبيل الوصول إلى ما أنا عليه: والدايا الحبيبان

إلى من رافقوني خطوة بخطوة وأنا أرتقي درجات سلّم العلم

إلى إخوتي الأعزّاء: بختي، سميرة، عائشة

إلى هؤلاء جميعًا أهدي ثمرة جهدي.

نعيـــــمة:

إلى الذي انتظر ولم يسأم من الانتظار

إلى الذي تعلّمت من صبره التفاؤل والأمل في الحياة

إلى الذي تنحني له الكلمات حبًّا وتقديرًا لمساندته لي

إلى توأم الوجدان: يوسف بوجلة أهدي هذا العمل

كما أهدي ثمرة جهدي إلى

التي ينشرح قلبي بوجودها، وتستكين روحي في حضنها

إلى التي سقتني بحبها وحنانها، ووهبتني عمرها وروحها

إلى التي لو أفنيت عمري في خدمتها، فإنّي لن أردّ ولو ذرّة من جميلها

إلى أمّي الحبيبة.

وإلى الذين لا معنى للحياة من دونهم، ولا يكتمل الفرح إلاّ بوجودهم، إلى إخوتي...

ناصر الذي عوّضني عن كلّ شيء افتقدته، وعبد القادر الذي يتّسع قلبه للدنيا وما فيها

وسامية خاصة، التي آثرتني على نفسها لأصل، إلى ما لم تصل هي إليه.

وإلى كلّ العائلة خاصة خالي، وخالاتي، وأولادهم، وجدّتي، وكل من كان عونًا وسندًا لي في إنجاز هذا العمل سواء من قريب أو من بعيد.

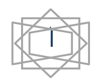
مقدمـــــة

عرفت الساحة الأدبية الجزائرية كمًّا هائلاً من الإنتاجات الروائية في الآونة الأخيرة، ومن بين هذا الزّخم الروائي نجد رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) للروائي الجزائري **عز الدين ميهوبي** المكتوبة سنة 2008م، وقد تركّز بحثنا حول البنية السردية في هذه الرواية، هذا وقد انصبّت دراستنا على ثلاثة عناصر أساسية ومهمّة في بناء النص الروائي هي الشّخصيات، والزمن، والمكان. وممّا لا شكّ فيه أنّ لكل روائي طابعه الخاص وتقنياته المميَّزة في الكتابة مع مواكبتها تطور مراحل هذا الجنس الأدبي، وهو ما تميّز به عمل **ميهوبي** من خلال تجريبه لأشكال فنية مختلفة في روايته خاصة ما تعلّق بتوظيف تقنيات السرد الحديثة.

وقد جاء اختيارنا لهذا الموضوع استجابة لدواعي فكرية ونقدية، لعلّ أبرزها وطأة الإحساس بالهوية الجزائرية، كون رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) **لعز الدين ميهوبي** واحدة من النماذج الروائية التي تعكس حياة الفرد الجزائري إبّان حقبة الاستعمار الفرنسي بالجزائر، وتُبرز جدلية الأنا والآخر، ويبقى حب الاطلاع والرغبة في إثراء الرصيد المعرفي حـول الرواية الجزائرية بصفة خـاصة الدافع الأساسي الذي قادنا للغوص في أعماق هذا الموضوع.

فضلا عـن الأسباب المذكورة أعلاه هناك أسباب أخرى موضوعية يمكن حصرها فـي ما يلي: الرغبة في التعريف والارتقاء بالرواية الجزائرية وإيصالها إلى مصاف العالمية، وافتقار المكتبة العربية للأبحاث التي تتناول دراسات الرّوائيين والأدباء الجزائريين حيث تبقى المؤثرات الأجنبية الغربية طاغية في تكوين الرّواية الجزائرية حسب رأي العديد من النقاد.

ونحن إذ نطرح هذه الأسباب التي تشكّل مادة بحثنا للقرّاء فإنّما لطمعنا أنّها ستحمل لهم شيئاً من النّفع، وتقدّم بين أيديهم مادة إن لم تكن مستوعبة عميقاً فلا أقلّ من أن تكون سبيلاً يسلكونه إلى الدّراسات والأعمال النّقدية والرّوائية التي أحالت عليها إن شاءوا التّوسع والتّعمق، راجين من المولى عزّ وجل التّوفيق في الإجابة عن الإشكاليات التي يطرحها هذا البحث مثل: كيف كان مسار الرّواية الجزائرية من النّشأة إلى التّطور؟ وإلى أيّ مدى استطاعت الرّواية الجزائرية أن تفرض نفسها في السّاحة الأدبية؟ ثم فيما تكمن جماليات السّرد في رواية اعترافات



تام سيتي 2039 (عين الزانة) للرّوائي **عز الدين ميهوبي**؟ وهل وفّق هذا الأخير في التّحكم بتقنيّات السّرد الرّوائي في هذه الرّواية؟.

كلّ هذه التّساؤلات وغيرها سنحاول الإجابة عنها من خلال البحث الذي بين أيدينا.

وتأسيساً لما سبق فقد جاءت مقدّمة بحثنا بمثابة إطار عام للموضوع (رواية اعترافات تام سيتي 2039م عين الزانة) **لعز الدين ميهوبي**، يليها بعد ذلك أربعة فصول يتصدّرها فصل تمهيدي ينطوي على مبحثين، الأول خاص بنشأة الرّواية الجزائرية وتطورها، والثاني بعنوان أحداث رواية «اعترافات تام سيتي 2039 عين الزانة» وكيفية تطورها، أمّا الفصول الثلاثة الأخرى فيحتوي كلّ منها على مبحثين نظريين وآخر تطبيقي، حيث تمحور الحديث في الفصل الأول المعنون بالشّخصيات عن مفهوم الشّخصية لغة واصطلاحاً في المبحث الأول منه، وقد خصّص المبحث الثّاني لاستعراض أنواع الشّخصيات، ثم انتقلنا في المبحث الثالث المخصّص للتطبيق على الرّواية لدراسة شخصيات رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). أمّا الفصل الثاني الموسوم بالزّمن فقد تفرّع هو الآخر إلى ثلاثة مباحث، الأول منها تناولنا فيه مفهوم الزّمن والثّاني أنواع الأزمنة أمّا المبحث الثالث فقد جاء تطبيقاً للزّمن في الرّواية موضوع البحث، وختاماً انحصر الحديث في الفصل الأخير عن المكان، حيث عالجنا في المبحث الأول منه مفهوم المكان ثمّ تطرّقنا بعدها في المبحث الثاني إلى أنواع الأمكنة، وأخيراً في المبحث الثالث من هذا الفصل حاولنا الحديث عن المكان في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) ، أمّا فيما يخص الخاتمة فقد كانت حوصلة لما تمّ التوصل إليه من خلال هذه الدراسة.

وللتعامل مع هذا الموضوع بطريقة جيّدة والإحاطة بجميع جوانبه نظريّا وتطبيقيّا كان من الضروري أن نختار منهجاً واضحاً ودقيقاً يساعدنا على استكناه خباياه خاصة وأنّ الرواية (اعترافات تام سيتي 2039 عين الزانة) تلفّ في طيّاتها مجموعة من الأحداث، فارتأينا أن يكون المنهج التّكاملي هو الأنسب لدراستنا كونه يقوم على استثمار مناهج عدّة، حيث خصصنا المنهج التاريخي لتتبع مراحل تطور الرواية الجزائرية منذ نشأتها وكذا لرصد الأحداث والمتغيّرات الزّمنية وكيفية تطورها، إضافة إلى المنهج الوصفي لإبراز جماليّات السّرد الرّوائي،

كما أنّ للمنهج التّحليلي الذي يعتمد بالأساس على النّص الرّوائي دون إهمال الجوانب الأخرى كالجانب النّفسي والسوسيولوجي... دوراً في الكشف عن تفاعلات أحداث الرواية من حيث الشّخصيات والزمن والمكان، مدعّمين المنهج التحليلي بالبنيوي الذي يقتضي التّعمق في أحداث الرّواية وسبر أغوارها للكشف عن مكتنفاتها، وكذا معرفة مدى براعة المبدع وتمكّنه من التّحكم بتقنيات السّرد الرّوائي.

وكما هو متعارف عليه فإنّ كلّ بحث سواء صفيّاً كان أم أكاديميّاً يقتضي الاستناد إلى مجموعة من المصادر والمراجع، وهذا ما قمنا به في هذا البحث فكانت رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) **لعز الدين ميهوبي** بمثابة المنهل الأساسي الذي استقينا منه معظم أفكارنا، إلى جانب العديد من المراجع الأخرى التي كانت لنا سنداً وعوناً على رأسها كتاب في نظرية الرواية **لعبد المالك مرتاض**، وبنية الشكل الروائي **لحسن بحراوي**، وتحليل النص السردي **لمحمد بوعزة**، وبنية النص السردي من منظور النقد الأدبي **لحميد لحمداني**، هذا فيما يخص المصادر العربية، أمّا المترجمة فمنها: بحوث في الرواية الجديدة **لميشال بوتور Mechel Botour**، ترجمة **فريد أنطونيوس**، والمصطلح السردي **لجيرالد برنس Gerald Prince**، ترجمة عابد خزندار وغيرها من المراجع.

أما فيما يخص الدراسات السابقة حول هذا الموضوع، فكل ما وقعت عليه أيدينا لا يتعدى بعض المقالات في مجلات أو منتديات مثل: المقالة التي نشرت في العدد التاسع والعشرون من السداسي الثاني 2013م من مجلة الحكمة، للدكتور **صالح الدين ملفوف** تحت عنوان: المكان ودلالته في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) **لعز الدين ميهوبي**، وكذا دراسة بعنوان: اعترافات أسكرام (تداعيات الذاكرة وظلال التخييل) للدكتور **مخلوف عامر**، ولهذا وقع اختيارنا على هذا النّص الرّوائي قصد تحليله ودراسته.

وقد واجهتنا في إعداد هذا البحث مجموعة من الصعوبات والعراقيل على رأسها تداخل المعلومات نتيجة كثرة المصادر والمراجع المتعلّقة بالجانب النّظري وصعوبة التّنسيق بينها نظراً لاختلاف آراء النّقاد والباحثين، ضف إلى ذلك غموض بعض المصطلحات نتيجة اعتمادنا

على مصادر ومراجع مترجمة، غير أنّنا حاولنا جاهدين تذليل هذه الصعوبات وتخطّيها. بفضل جهود الدكتور المشرف علينا **صالح الدين ملفوف** الذي نتوجه إليه بالشّكر الجزيل، إذ أنّه لم يدّخر جهداً في سبيل توجيهنا ومساندتنا.



الفصل التمهيدي

المبحث الأول

نشأة الرواية الجزائرية وتطورها

تعدّ الرّواية الشّكل الإبداعي الأكثر حضوراً والأكثر مقروئيّة وانتشاراً في عصرنا هذا، ذلك أنّ النّوع الروائي يختصر أشكالاً وفنوناً عديدة، إنّه النّوع الذّي يرفض الاكتمال ويسير إلى التّطور.

وإذا أردنا أن نعرّج على التعريف اللغوي للرواية، فيمكن القول إنّ الأصل في مادة روى في اللغة العربية كما جاء في لسان العرب **لابن منظور** عن «**ابن سيده:** والرواية المزادة فيها الماء، ويسمّى البعير راوية على تسمية الشّيء باسم غيره لقربه منه... فالروايا: جمع راوية للبعير: وشاهد الرواية للمزادة... ويقال: رويت على أهلي أروي ريّة. قال: والوعاء الذي يكون فيه الماء إنّما هي المزادة، سميت راوية لمكان البعير يحملها، وقال **ابن السكّيت:** يقال رويت القوم أرويهم إذا استقيت لهم... وروى الحديث والشعر يرويه رواية وتروّاه... وراوية كذلك إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية، ويقال روى فلان فلاناً شعراً إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه»[1].

أمّا اصطلاحاً فقد عرفت الرواية عدّة اصطلاحات والأصل في معناها في اللغة العربية القديمة هو الاستظهار، في حين أطلق الأدباء العرب مصطلح الرواية على جنس المسرحية كما هو الحال بالنّسبة للأدباء الجزائريين الذين شاع بينهم مصطلح الرواية، فأطلقوا على عمل مسرحيّ رواية. ومهما تعدّدت أشكال هذه الأخيرة وتباينت تسميّاتها، فالمتواضع عليه هو أنّ الرواية شكل أدبيّ جميل مادته الأولى هي اللغة مثله مثل باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وعلى حدّ تعبير النّاقد الجزائريّ **عبد المالك مرتاض:**«الخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وترنو وتمرع وتخصب، والتّقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين»[2].

إنّ النّوع الرّوائي يعمل بصورة مستمرة على الأخص مقارنة بأشكال التّعبير والفنون كافّة حتى أصبح مزيجاً من الأشكال واختزالاً وتكثيفاً للأنواع الأدبية التي سبقته في الوجود،

[1]- ابن منظور. لسان العرب. تحقيق: عبد اللّه علي الكبير ومحمد أحمد حسب اللّه وهاشم محمد الشاذلي. دار المعارف. مصر. د جديدة. 1119م. من ص 1874 إلى ص 1876.

[2]- عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد). عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. د ط. 1998م. ص 22.

وتطعيماً لمادته السّردية بفُتَاتٍ من الأشكال والمواد المجتلبة من البيئات التّعبيرية الأخرى، لقد بدأ هذا النّوع على حواف الشّعر والملحمة، واستطاع بطاقته الخلاّقة أن يكون مجمعاً للأشكال والأنواع النّاطقة باسم حياة الإنسان المعاصر، فبدون روايات **سيرفانتيس Cerventés**، و**تولستوي Tolstoi**، و**ديكنز Dickens**، و**فلوبير Flaubert**، و**دوستويفيسكي Dostoievski**، و**ماركيز Markize** يصعب فهم تاريخ البشر المعاصرين، وبدون روايات **توفيق الحكيم** و**يحيى حقّي** و**نجيب محفوظ** و**جبرا إبراهيم جبرا** و**توفيق يوسف** و**الطاهر وطار** يصعب أن نفهم دخول العرب في الزّمن الحديث، ومحاولتهم الخروج من عصر الاستعمار الذي ما يزال يرزح على صدورهم إلى هذه اللّحظة.

هكذا تبدو الرّواية تاريخاً موازياً للبشر بشخصيّات وأحداث تقع خارج الواقع، ولكنّها تبدو داخلة فيه ومعبّرة عنه بصورة أكثر عمقاً وسبراً لحياة المواطنين الحقيقيين الذين عاشوا واندثروا، كلّ هذا يدفع إلى ضرورة معرفة أكبر ما يمكن معرفته ممّا له صلة بالأجناس الأدبيّة على اختلافها، ومن ذلك ما له صلة بالرّواية وكتابتها وبنائها ولغتها ومكوناتها السّردية، حيث أنّ الكتابات العربية التي كتبت حول نظرية السّرد بعامة ونظرية الرّواية بخاصة تحتاج إلى إغناء وبلورة خصوصاً فيما يتعلّق بالتّقنيات الخالصة التي تكتب بها الرواية.

إنّ «الحديث عن الأدب الجزائري جزء من الكلّ هو الأدب العربي عموماً، نظراً للجذور المشتركة الضّاربة في العمق رغم الفروق الشّكلية بين أقطار الوطن العربي، وهي فروق لا تلغي طبيعة التّلاقح والتّكامل فكراً وفنّاً في كلّ الأنواع الأدبية ومن هذه الأنواع الرّواية نفسها باعتبارها المنبع الحضاري ومساره الإنساني العام».[1]

إنّ نشأة الرّواية الجزائرية الحديثة غير مفصولة عن نشأتها في الوطن العربي كلّه، سواء في نشأتها الأولى المتردّدة أو انطلاقاتها النّاضجة، ولم تأت هذه النّشأة عموماً بمعزل عن تأثير الرّواية الأوروبية في أشكال مختلفة، وهي نشأة تختلف ظروفها من قطر عربيّ لآخر بيد أنّ جذورها تبقى مشتركة، «أولاً: في صيغ القص في القرآن الكريم، والسّيرة النّبوية، وثانياً: في

[1] عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا... وأنواعا، وقضايا... وأعلاما). ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون. الجزائر. ط 2. 2009م. ص 195.

البذور القصصية الأولى، في مقامات **الهمذاني:** (398358هـ969 1007م) و**الحريري:** (556446هـ12221054م) التي ترجمت إلى عدّة لغات، مثل الإنجليزية والفرنسية والألمانية، فضلاً عن الفارسية والتركية».[1]

إنّ نشأة الرّواية العربية ومنها الجزائرية لم تأت من فراغ إذن فهي «ذات تقاليد فنّية وفكرية في حضارتها، كما أنّها ذات صلة تأثرية ما بهذا الفنّ كما عرفته أوروبا في العصر الحديث، خصوصاً بعد شيوع مصطلح الواقعيّة، منذ أعلنه **بلزاك Honoré Balzac** 1799م-1850م في مقدمته لمجموعه الضّخم الملهاة الإنسانية أو الكوميديا البشرية (la comédie humaine)».[2]

يؤرّخ للنّهضة العربية عموماً بالحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م، رغم كلّ الانتكاسات وعمليّات الإجهاض المختلفة التي تعرّضت لها من الدّاخل والخارج، فكانت المطبعة وسيلة لإشاعة العلم والمعرفة وبثّ الوعي والتّفتّح على الخارج، أمّا في الجزائر فإن كان عهد النّهضة لا يختلف اصطلاحاً في المسار الزّمني عن المشرق باعتبار الرّوافد الدّائمة المشتركة بين المشرق والمغرب العربيين، فإنّ هناك فروقاً واضحة بين هذه الأقطار في وتيرة التّفاعل وفي مستوى التّأثر بالنّهضة الأوروبية، ويعود ذلك لأسباب مختلفة أهمّها أنّ الاحتلال في مصر لم يكن مدمّراً ولم يعمّر طويلاً على العكس من احتلاله الجزائر بعد ذلك بأكثر من أربعين سنة، حيث حمل معه الحقد الاستعماريّ النّاضج والدّمار لكلّ شيء أرضاً وإنساناً وثقافة، فلم تبرز بعض المحاولات الثّقافية إلاّ بعد بداية الاحتلال بأكثر من نصف قرن، إرضاءً شكلياً لفئة من المستنيرين الجزائريين بتحقيق بعض الآثار وطبعها ونشرها، ثمّ إنّ التّفاعل الحضاري بين المشرق والمغرب قام على أساس من السّيادة بعد جلاء المحتلّين وهو عنصر كان غائباً في الجزائر، يضاف إليه أنّ النّهضة كانت بتدبير من دولة وطنية وهذه الدولة لم تحكم في الجزائر، بل إنّ الذي كان قائماً هو الاحتلال الفرنسي الذي كان عامل ضعف للوطن في كلّ شيء، حيث بدأت تشيع الأميّة بعدما كان التّعليم سائداً من قبل، وقد بقيت الجزائر

---

[1] - عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا... وأنواعا، وقضايا... وأعلاما). ص 195.

[2] - المرجع نفسه. ص 196.

خلال قرن واثنين وثلاثين سنة رغم كلّ محاولات التّشويه والتّغريب ذات ارتباط بمجالها الحضاري عربياً وإسلامياً خصوصاً من النّاحية الثّقافية الأدبية وقد كان الأدب بخاصة والحياة الثّقافية بعامة يعيشان تحت تأثير الأدب والحياة الفكرية في المشرق بصفة عامة سواء قبل الاحتلال أو بعده، لكنّ الاحتلال كان من طبيعته أن يشلّ الحياة الثّقافية، فعرف التّعليم خاصة تدهوراً وانحطاطاً بعد أن عرف تقلّصاً شرع ينحدر بسرعة فتمكّن اليأس من النّفوس وبقيت الزّوايا مراكز ثقافية يهرع إليها المتعطّشون للثّقافة العربية الإسلامية. لكن هذا ما أيقظ الجزائريين من سباتهم وأخرجهم من غفلتهم وسلبيّتهم، فذلك الإرهاب الاستعماريّ لم يحل مع مطلع القرن العشرين دون انبثاق وعي جديد تفاعل مع الأفكار الوافدة من خارج الجزائر، فبدأت تنمو حركة سياسية وفكرية تمثّلت في جمعيّات ثقافية وأندية أدبية وأحزاب سياسية، وكانت خاتمة ذلك كوكبة من الكتّاب والشّعراء عبّروا بصدق وإخلاص عن الجزائر في معاناتها وآلامها كما عبّروا عن آمالها وطموحاتها، ولعلّ أبرز جنس أدبي استطاع بحقّ التّعبير بصدق عن الحياة الجزائرية هو فنّ الرّواية.[1]

لم تنشأ الرواية الجزائرية من فراغ في الأدب الجزائري الحديث، فقد عرف النّثر في هذا الأدب محاولات قصصية مطوّلة في شكل حكايات أو رحلات أو قصص تنحو نحواً روائيّاً طولاً وشخصيات وفنّاً و«يحسن أن نتوقّف قليلاً عند أول عمل من هذا النّوع كظاهرة مبكرة كتبه صاحبه سنة 1849م وهو حكاية العشّاق في الحب والاشتياق للسيد **محمد بن إبراهيم...** و القصّة تحمل ظلال القصة الشّعبية بجوّها ولغتها، وسمات الرواية الفنية التي أساء إليها خصوصاً شيوع الدارجة (الجزائرية) فيها».[2] فقد اعتبر هذا العمل القصصي مرحلة أولى في ميلاد الرواية العربية الحديثة بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة، «تبعتها محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي، منها ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس سنوات (1852م)(1878م)(1902م) تلتها أعمال بدأت تعانق الفن الروائي بوعي قصصي، وجديّة في الفكرة والحدث والشخصيات والصياغة، فكان أول جهد معتبر فيها غادة

[1] - ينظر. عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا... وأنواعا، وقضايا... وأعلاما). من ص 09 إلى ص12.
[2] - المرجع نفسه. من ص 196 إلى ص 197.

أم القرى **لأحمد رضا حوحو...** أمّا المحاولة الثانية فكانت من تأليف **عبد المجيد الشّافعي** بعنوان الطالب المنكوب...ثالثها الحريق **لنور الدين بوجدرة**، رابعها صوت الغرام لمحمد منيع، ثم رمانة **للطاهر وطار**»[1] وتميزت هذه الأخيرة بمستواها الفني السّليم في هذه الفترة المتقدّمة من نشوء الرواية الجزائرية وإن بدت مضغوطة ذات لغة سريعة. تلتها بعد ذلك رواية (ريح الجنوب) **لعبد الحميد بن هدوقة** التي ارتبط ظهورها بقانون الثورة الزراعية الذي كان بمثابة البوابة التي فتحت المجال لإحداث مجموعة من التّطورات السّياسية التي كانت منهلاً استقت منه رواية ريح الجنوب أحداثها، وهذا ما صنّفها ضمن الرواية الواقعية على حدّ رأي العديد من النّقاد، ومنه فإنّ «النّشأة الجادة لرواية فنيّة ناضجة ارتبطت برواية (ريح الجنوب) وقد كتبها **عبد الحميد بن هدّوقة** في فترة كان الحديث السياسي جارياً بشكل جديّ عن الثورة الزراعية، فأنجزها في 05 نوفمبر 1970م تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته، ورفع الضّيم عن الفلاّح ودفع كلّ أشكال الاستغلال للإنسان».[2]

والمؤكّد أنّه وإن كان لهذه الرواية (ريح الجنوب) قصب السّبق في مجال الإبداع الرّوائي الجزائري، فإنّ صاحب رواية (اللاّز) **الطاهر وطار** قد خطى هو الآخر خطوة متقدمة فتح بها المجال لإبداع أعمال روائية جزائرية أخرى أكثر تطوراً في معالجتها للواقع الجزائري، فجمعت هذه الرواية التي تلت (ريح الجنوب) بسنتين ملامحاً من أشكال السّلوك في واقع الثورة الجزائرية وواقع ما بعد الاستقلال بكلّ ما حمله الوضع من آفات مختلفة في مجالات وميادين شتّى.

غير أنّ المؤكد هو أنّ «رواية (اللاّز) التي تلت (ريح الجنوب) بنحو سنتين في مرحلة التّأسيس تتقدم بخطوة واثقة في إرساء دعائم رواية جزائرية متطورة: في معالجتها واقعاً برؤية إيديولوجية واضحة في يساريّتها، تأرجحت بين واقعيّة نقدية وانتقادية وملامسة لواقعيّة اشتراكية، كما أوحى بذلك تحريك الشّخصيات اليسارية ذات الطّموحات الواسعة».[3]

---

[1] - عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا... وأنواعا، وقضايا... وأعلاما). من ص 197 إلى ص 198.

[2] - المرجع نفسه. ص 198.

[3] - م نفسه. ص 240.

ومهما تعدّدت الآراء لا يمكن إنكار أنّ الرّواية الجزائرية منذ نشأتها الأولى عن طريق (ريح الجنوب) ثم (اللاّز) بعدها بخطوة فنيّة متطوّرة مرآة عاكسة للواقع المعيش سياسياً واقتصادياًّ واجتماعيّاً، فهذه الرواية تستمدّ الثورة ماضياً وبعض نتائجها السّلبية لاحقاً بعد الاستقلال، وامتداد نتائج مختلفة حتى السّبعينات ممّا هيّأ للموقف اليساري المقرون في الوقت نفسه بمستوى متطوّر في المعالجة: في الصّياغة وصفاً وتصويراً، وفي السّرد والحوار المباشر وحديث النّفس.

وممّا لا شكّ فيه أنّ لهاتان الرّوايتان شرف التّأسيس لرواية جزائرية ناطقة بلسان الأمّة والوطن، فاتحة المجال لإبداعات روائيّة أخرى حيث «تجاوزت الأعمال الرّوائية خلال خمس وعشرين سنة (1970م1994م) ثلاثين عملاً إبداعيّاً، اختلفت في مستويات واقعيّتها كما اختلفت فيها الاتجاهات الفكرية و (الإيديولوجية) ومستويات المعالجة الفنيّة. ورغم ضآلة العدد مقابل المسافة الزّمنية (ربع قرن) ، يبقى دالاً على حيوية العطاء عموماً في هذا النّوع الأدبي... والرّوايتان كانتا معاً من آخر الأنفاس الأدبية فيما يسمّى بأدب (الالتزام) أو (الإلزام) في (الجزائر) برؤى تلتقي في أشياء وتختلف في أخرى، عبّرت في جميع الحالات عن حيوية الحياة الثّقافية والأدبية خلال السّبعينات».[1]

[1] - عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا... وأنواعا، وقضايا... وأعلاما). ص 241.

المبحث الثاني

أحداث رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة)

تعدّ رواية اعترافات تام سيتي 2039 للروائي الجزائري **عز الدين ميهوبي** أوّل تجربة له في مجال التّأليف من هذا النوع الروائي، مزج فيه بين الدراما الاجتماعية، والتّاريخ، والنّظرة المستقبلية، وقد جاء هذا العمل الأدبي في جزأين: الأوّل بعنوان (تين أمود) والثاني (عين الزانة).

تطرّق الرّوائي في الجزء الأوّل (تين أمود) «المكوَّن من ستة مقاطع إلى مجموعة من القضايا السيّاسية والاجتماعية والعُرفية التي شغلت سكان تام سيتي (تمنراست) ما بين 1998م و2039م، وعلى رأسها أخبار النّيزك المرتقب سقوطه»[1]. أمّا أهمّ حدث تمحور حوله الجزء الأول من الرواية هو الحكاية الغرامية التي جمعت بين صالح النّازا وتين أمود، بحيث أنّ صالح النّازا رجل مطافئ يتعرّف على تين أمود الممرضة التي تربّت في دار الأيتام، وهي بالإضافة إلى مهنتها كممرضة تشتغل في أحد النّوادي اللّيلية ونعرف لاحقاً أنّها أخت صديقه المقرّب تموت منتحرة، ليختم الرّوائي روايته برأس سنة 2039م والحريق الذي شبّ في فندق أسكرام بالاس وعثور بطل الرواية صالح النّازا على دفتر مذكرات سائح هلك نتيجة الحريق.

تنطلق أحداث الجزء الثاني من الرواية (عين الزانة) من نقطة نهاية الجزء الأول حيث يستهل الروائي أحداث هذا الجزء «بتصفح البطل للمذكرات التي وجدها في حريق الفندق، ليكتشف أنّها لسائح فرنسي يروي فيها من جملة ما يروي قصة والده المتوفى في حرب الجزائر»[2] ويظهر ذلك في قوله على لسان أنطوان: «توفي أبي جان بيار في حرب الجزائر في معركة عين الزانة بمنطقة سوق أهراس، في 14 يوليو 1959... ».[3]

---

[1] - صالح الدين ملفوف. المكان ودلالته في رواية اعترافات تام سيتي 2039 لعز الدين ميهوبي. مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية. كنوز الحكمة. العدد التاسع والعشرون. السداسي الثاني. 2013م. ص 69.

[2] - المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[3] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي2039 (عين الزانة). منشورات ثالة. الأبيار الجزائر. ج 2. ط1. جانفي2008م. ص 08.

هذا الحدث المشار إليه آنفاً «هو بداية الأحداث التاريخية التي انبنى عليها معظم الجزء الثاني من هذا العمل»[1]، ليشرع الرّوائي بعد ذلك في الحديث عن حياة جان بيار بداية بتخرّجه من الثّكنة العسكرية في دفعة تولون مارس 1953م وهذا ما يتّضح في قوله: «... وصورة كبيرة الحجم يظهر فيها أبي وهو يرفع العلم الفرنسي في ساحة إحدى الثكنات وقد سجّل على جانب الصورة الملاحظة التالية: صورة أُخذت لي أثناء تخرّج دفعتنا: تولون مارس 1953م»[2]، بعدها يتطرّق الرّوائي لوصول جان بيار إلى القصبة، حيث تعرّف على المنطقة وكيفية تقسيم الكتيبة التي كان ضمنها، ويتضح ذلك في قوله: « في الأسبوع الأوّل تمّ تقسيم كتيبتنا إلى أربع فصائل، أُرسلت كلّ فصيلة إلى جهة محدّدة »[3]، وكان هو ضمن الفصيلة الثالثة المتجهة إلى متليلي حيث يقول « والثالثة إلى متليلي وكنت ضمنها »[4]، ومتليلي هي بلدة في الجنوب الجزائري.

ينتقل الرّوائي في موضع آخر من روايته إلى خبر وصول جان بيار إلى متليلي وتنبُّئه بترقيته كقائد لمركز حدودي بوادي سوف، وذلك بعد وصوله في 12 أكتوبر 1953م، وبعد شهرين صدق تنبُّؤ جان بيار بنقله إلى وادي سوف وتعيينه على رأس مركز حدودي للمراقبة بها بتاريخ 06 ديسمبر 1953م ويتبيّن ذلك من خلال رسالة بعث بها إلى عائلته في 27 ديسمبر 1953م يقول فيها: « في الثالث من ديسمبر 1953م تمّ تعييني على رأس مركز حدودي للمراقبة »[5].

بعد ذلك، تم نقل جان بيار إلى بئر العاتر في 25 سبتمبر 1954م وبعدها إلى المنيعة، حيث بلغتهم أخبار تمرّد جماعة FLN بمنطقة الأوراس، ويظهر ذلك في قول المؤلف على لسان جان بيار: « نسمع أخباراً تقول إنّ المتمردين من الجزائريين ينتمون إلى

---

[1] - صالح الدين ملفوف. المكان ودلالته في رواية اعترافات تام سيتي 2039 لعز الدين ميهوبي. مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية. ص 69.

[2] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي2039 (عين الزانة). ص 27.

[3] - المصدر نفسه. ص 28.

[4] - م نفسه. ص 29.

[5] - م ن. ص 39.

تنظيم مسلّح اسمه FLN يتحرّكون ليلاً يهاجمون الثكنات ومراكز الدرك والشرطة، ويعتدون على الفرنسيين »[1].

ويواصل جان بيار التّحدث عن سلسلة تنقّلاته عبر مناطق الجزائر، إذ يخبر عائلته في رسالة بعث بها في 29 سبتمبر 1957م بإرساله إلى عين أميناس للإشراف على آبار البترول حيث قال: « إنّني في هذه المنطقة منذ أربعة أشهر أُشرف على حراسة آبار البترول التي تمّ اكتشافها في مطلع العام 1956م بمنطقة إيجلاّح »[2]. ثم يشير صاحب الرّواية بعد ذلك إلى جانب من التّاريخ العسكري للجد أوليفييه وخيانته غير المتعمّدة لفرنسا في وصية تركها لأنطوان يقول فيها: « جدّك كان عميلاً للألمان في الحرب العالمية الثانية »[3].

يتحدّث الرّوائي في موضع آخر من روايته عن خبر حصول بطل الرواية أنطوان على شهادة دخول الجامعة، وفي هذا الصّدد يقول أنطوان: « كنت أشبه بمن وُلد يتيماً أب مات بعيدا وأمّ تعيش في اكتئاب، وأنا الطّفل الذي لم تمنحه الدّنيا سوى الحرمان »[4]، وبمناسبة هذا النّجاح يتسلّم أنطوان هدية من قبل جدّه تمثّلت في صندوق يحوي رسائل وصوراً خاصة بوالده، حيث يقول الجدّ لأنطوان: « في هذا الصّندوق تنام أسرار أبيك البطل، اقرأ رسائله وستعرف أنّك ابن رجل لن يتكرّر أبداً »[5]. وبعد دخول أنطوان إلى مدرسة الموسيقى تعرّف على شاب جزائري اسمه مصطفى حاول من خلاله التّعرف على شخصية الإنسان الجزائري.

والمتتبع لأحداث الرواية يلمس في كلّ مرّة نوعاً من الحيل الإبداعية المبطّنة بكثير من الذّكاء حين يُدرج الروائي مشاهد تبرز الحساسيّة التي ما تزال قائمة بين الأنا الجزائري والآخر الفرنسي، رغم مُضي أكثر من نصف قرن على جلاء المحتل، ومن دليل ذلك الحوار الذي دار بين مصطفى طالب الموسيقى وأنطوان، حين حاول هذا الأخير أن يُثير النّقاش معه حول فرنسا وتاريخها في الجزائر، حيث بادر بقوله:

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي2039 (عين الزانة). ص 46.

[2] - المصدر نفسه. ص 51.

[3] - م نفسه. ص 67.

[4] - م ن. ص 10.

[5] - م ن. ص 26.

« أبي قُتل في الجزائر.

وأنا أيضاً لي شقيقان شهيدين في الجزائر... وليس في فرنسا.

أُمنيتي الوحيدة هي العثور على قبر أبي في منطقة سوق أهراس.

لا أنصحك بأن تفكّر في الأمر قبل ثلاثين أو أربعين عاماً... الدّم ما يزال ساخناً»[1].

فمن خلال ردّ مصطفى على حديث أنطوان يبرز الاحتقار والحقد الذي يكنّه الفرد الجزائري للمستعمر الفرنسي، فجُرح الحرب ما يزال ينزف مقتاً وكراهية ولم تُضمّده الحقب الزّمنية منذ الاستقلال حتى يومنا هذا، فيما راح أنطوان يسعى إلى تبرئة نفسه من تاريخ بلاده الملطّخ بدماء الأبرياء:

« أعرف... لكن لا ذنب لي فيما حدث.

ذنبك أنّ لك أباً عبر البحر ليقتل جزائريين لم يعلنوا عليه الحرب.

أعرف... وأنا لا أريد أن أخوض معك في نقاش أخسره مُسبقاً.

والحلّ أن تصبر طويلاً»[2].

إنّ كلاً من أنطوان ومصطفى ضحيّتان للتاريخ بكلّ ما حمله من أحداث، من بينها اتفاقيّات إيفيان التي تتكّر لها حكّام فرنسا في الوقت الذي أيّدها الجزائريون ويظهر ذلك في قوله:

« أعرف أيضاً هذا الأمر... وأعرف أنّني لن أغيّر مجرى التاريخ.

يكفي أن تغيّر اتفاقيّات ايفيان جزءاً من هذا التاريخ الذي بقدر ما يهرب منه حكّام فرنسا يتواضع أمامه الجزائريون »[3].

فشخصية مصطفى تعبّر عن عزّة الفرد الجزائري ورفضه الرّضوخ للآخر، ومثال ذلك الموقف الذي حدث بينه وبين سالمون أثناء حرب الأيّام الستة بين العرب وإسرائيل عندما حاول سالمون استفزازه بحركات مسيئة للعرب حينما كان يعزف على البيانو، حيث قال له:

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي2039 (عين الزانة). ص 42.

[2] - المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

[3] - م نفسه. ص نفسها.

« إيه... لماذا لم تلحق بهم في جبهة القتال؟.

....

لا ناصر ولا غيره... كلّهم يركلون على مؤخّراتهم.

........»[1].

هذا الفعل الذي بدر من سالمون أثار غضب مصطفى فأمسك بكرسي خشبي ورماه به فأوقعه أرضاً وراح يركله على جسمه ممّا بعث في نفس أنطوان نوعاً من الحيرة والدّهشة فراح يستطلع سرّ ذلك من صديق مصطفى المالي المدعو (مامادو) والذي كان يقاسمه نفس الغرفة حيث علم منه أنّه: « عاد إلى الجزائر وأقسم ألاّ تطأ قدماه فرنسا، ولو وضعوا برج إيفل في يمينه، وقوس النّصر في شماله، ووضعوا على رأسه تاج لويس العاشر »[2]، ومنذ تلك اللّحظة فهِم أنطوان سبب فشل فرنسا في الاحتفاظ بالجزائر وأدرك أنّ أمثال مصطفى كثيرون ويحسنون ركل الآخرين من الوراء بأرجل خشنة.

يتطرّق الرّوائي في جانب من روايته إلى علاقة الحب التي جمعت بين أنطوان وماري روز على إثر ذهابهما إلى الحانة للإحتفال بنجاحه على أمل استمرار هذه العلاقة، ويقول في هذا الصّدد: « لا معنى للفرح إن لم تره في عيون الآخرين وماري روز هي ذلك الآخر الذي انتظرته مثل بابا نويل »[3]. وتوطّدت هذه العلاقة أكثر في حفل نهاية العام الدّراسي في أغسطس 1972م، حيث قدّمت أنطوان لوالدها، وفي خضمّ ذلك عرضت على أنطوان فكرة البحث عن قبر والده، ليقرّر البحث عن رفاة والده الذي دفن بالجزائر، ويعرض الزّواج على ماري روز ويظهر ذلك في قوله:«ولم يكن الأمر يسيراً عليّ لأعرض على ماري روز الزّواج بعد عام من ذلك اليوم الجميل».[4]

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 43.
[2] - المصدر نفسه. ص 44.
[3] - م نفسه. ص 12.
[4] - م ن.ص 58.

في آخر سبت من شهر مارس 1973م قرّر أنطوان الذّهاب إلى فيرميني، وذلك عقب تلقّيه رسالة من شخص مجهول يخبره فيها أنّه كان رفيقاً لوالده جان بيار في المعركة التي قُتل فيها هذا الأخير بعين الزّانة.

في موضع آخر من الرواية يحاول عز الدين ميهوبي إبراز الكراهية المتبادلة بين الأنا والآخر حين يسرد رحلة أنطوان إلى مدينة فيرميني للبحث عن البشير صديق والده الذي دلّته عليه سيّدة مسنّة بقولها:«إنّه شارع لا يقيم به إلاّ العرب وبصقت على الرّصيف»[1]، وهنا تتجسّد جدلية الأنا والآخر لكن من الجانب الفرنسي الذي يُكنّ بدوره نوعاً من السخط نحو الجزائريين. وفيما كان أنطوان يبحث عن سي البشير صادف ابنه ميلود الزميقري، حيث دار بينهما حوار حول مسعود السطايفي الذي قضى سنوات عديدة في سجن ليون بتهمة قتل محافظ الشرطة الفرنسي وافتخاره بذلك، ويتجلّى ذلك فيما يلي:

«هو يأتي ليزور المكان الذي أطلق فيه الرصاص على ريمون كاري... ثم يجلس طويلاً قُبالة السّجن الذي كان نزيلاً فيه، فيستعيد ذكريات فيها شيء من الألم والمرارة والفرح أيضاً.

فرح؟.

لأنّه نفّذ أمراً مقدّساً، وقام بموقف الشّجاع.

هو نفّذ أوامر جبهة التحرير، وحقّق موقفاً وطنيّاً»[2].

وبعد اجتماع أنطوان بالبشير وقبل أن يطلعه على أحداث معركة عين الزانة وعن الكيفية التي تُوفي بها والده إثر الهجوم الذي شنّه مجاهدو FLN على المركز العسكري بسوق أهراس سلّمه كيساً يحتوي على صور وأوراق ودفتر صغير، ليعود البشير إلى أحداث معركة عين الزانة ومقتل جان بيار، وهذا ما يظهر مجسّداً في قوله: « وفي حدود الواحدة بعد منتصف اللّيل سمعت إطلاق رصاص في جهة الميرادور... وأدركت أنّ المركز يتعرّض لهجوم كبير... كلّ القوّة التي يتوافر عليها المركز عاجزة عن الرّد... استمرّ الهجوم على مبنى القيّادة أزيد من عشرين دقيقة... سقط المركز وانتهينا إلى موت محقّق... عندما شرعت الجرّافة في

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 83.

[2] - المصدر نفسه. ص 88.

إزالة الرّكام الذي يغطّي المخبأ القريب من مبنى القيّادة. رأينا عشرات الجثث متراكمة، وما إن شُرع في سحبها ونقلها إلى الساحة حتى لمحت جثّة جان بيار »[1].

وعند فراغ البشير من حديثه عن أحداث معركة عين الزانة أخبر أنطوان عن مكان تواجد قبر والده حيث قال: « في مقبرة النّصارى بسوق أهراس ستجد اسمه محفوراً على رخامية بيضاء، في رابع صفّ على يمين باب المقبرة »[2].

ومُضيّاً في تطور أحداث الرواية، يعرض علينا الروائي موقفاً آخر تتمظهر فيه تأثيرات حرب الجزائر مع فرنسا وما خلّفته من ضغينة، وهذا بعد زواج أنطوان وقراره قضاء شهر العسل في الجزائر مع ماري روز، ولقائهما مع شرطي الحدود الذي يتخلل حديثه نوع من الذّكاء المبطّن بالخبث و المكر حين يعلّق على كلام أنطوان: «أرجو أن لا يدوم شهر العسل أكثر من مائة و اثنين وثلاثين عاما...»[3].

وممّن صادفاه أيضا بعد دخولهما الجزائر مخلوف سائق سيارة الأجرة الذي اغتنم فرصة الرّحلة من قسنطينة إلى سوق أهراس لسرد قصّة والده محمد التارقي، بداية بترحيل هذا الأخير ومن معه في السّجن إلى إين إيكر و توزيعهم على أربعة أفواج و اطّلاعهم على القوانين الخاصة بالمركز، مروراً بنقلهم إلى جبال إين إيكر وإدخالهم عبر أنفاق تحت الأرض عبروا من خلالها للوصول إلى مكان محاصر بالجبال الصاعدة وصولاً إلى التّفجيرات النّووية بإين إيكر بتاريخ 27 أفريل 1961م، والتي عبّر عنها محمّد التارقي بقوله:« وفجأة سمعنا انفجاراً هائلاً تصمّ له الآذان أشبه ببركان، تبعه ما يشبه البرق، فأخفينا رؤوسنا بين أيدينا ووجوهنا ممرّغة في التّراب »[4]، ثمّ نجاة محمد التارقي الذي التقى بمجموعة من التّوارق الذين كانوا سببا في وصوله إلى برّ الأمان.

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). من ص 109 إلى ص 119.

[2] - المصدر نفسه. ص 119.

[3] - م نفسه. من ص 129 إلى ص 130.

[4] - م ن.ص 156.

هذا وقد أثير بينهم نقاش آخر وذلك عقب سماعهم لكلمة عدم الانحياز في الراديو، حيث كانت الجزائر بزعامة بومدين المدعو موستاش عاصمة لهذه الحركة، فراح مخلوف يشيد بموستاش وغيره من أبطال الجزائر: « الفرق بين رجالنا ورجالكم هو هذا.
وأشار إلى شنبه ذي الشّعر الأسود الكثّ. وأضاف:
زعماؤكم لا يملكون الشّنبات لأنّها رمز الفحولة والرّجولة وموستاش لن يزور بلادكم ولو فرشتم له بساطاً أحمر ينطلق من الجزائر ويعبر البحر إلى باريس...
لماذا لن يزور فرنسا وقد انتهت الحرب؟
الحرب ليست رصاصاً ودماً فحسب إنّها أشياء أخرى »[1].

إنّ ماضي فرنسا الدّنيء لم يُطو بمجرّد وقف إطلاق النّار وخروجها من أرض الجزائر، وإنّما امتدّت تأثيراته إلى ما بعد ذلك، فما خلّفته فرنسا من دمار نفسي ومادي لا يزال شاهداً على جرائمها الشّنعاء التي ترسّخت في أذهان الجزائريين.

واصل أنطوان وماري روز رحلتهما رفقة مخلوف السائق نحو سوق أهراس حيث يوجد قبر والده جان بيار، و بمجرّد بلوغ المقبرة واكتشاف القبر جثى على ركبتيه وراح يخاطبه: «أعترف أنّكم جميعاً خنتم مبادئ الثورة الفرنسية وجعلتم منّا نابوليونات صغيرة تحفر تاريخها بمخالب الدّم، كلّ الذين قابلتهم وأنا آت إليك لم يجرحوا قلبي أبداً... لماذا جئتم من بعيد لتنشروا بينهم الفجيعة، إنّهم كالملائكة ليست لها مخالب »[2]، ويواصل أنطوان سلسلة اعترافاته قائلاً: «جئت إليك لأنّك أبي الشاعر أمّا أبي الذي يحاور النّاس بالرصاص فأتركه لغيري ممن يحفلون بالموت »[3]، فالروائي في هذا الموقف يناقش فكرة الاستعمار وكيف أنّ أنطوان الفرنسي يعود إلى الجزائر للبحث عن قبر والده في سوق أهراس، وفي قالب أدبي يبرز ظلم الفرنسيين للجزائريين إبّان الاستعمار على لسان أنطوان وهي كناية عن قصة اعتراف فرنسا بجرائمها في الجزائر.

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 130.
[2] - المصدر نفسه. ص 180.
[3] م نفسه. الصفحة نفسها.

عقب فراغ أنطوان من زيارة قبر أبيه، قام هو وماري روز بجولة خفيفة في بعض المدن والشوارع الجزائرية، ليتجها بعد ذلك نحو المطار أين كان لهما لقاء ثاني مع شرطي المطار الذي ودّعهما بحديث أذكى من الذي استقبلهما به حين قال: « إمّا أنّ بلادنا لم تعجبك، أو أنّ المدام غير مرتاحة، أو أنّ النّاس ضايقوك، أو أنّك أدركت أنّ البقاء مائة واثنين وثلاثين عاماً رهان خاسر... فقرّرت العودة »[1].

في عام 1998م وبعد أحداث أكتوبر تلقّى أنطوان رسالة من بشير الكانكي الذي كان له هو الآخر دور في الاعتراف بخيانته للجزائر وشعوره بالأسى والنّدم على ذلك ومن دليل هذا ما جاء في رسالته: « ليتني لم أخن لم أخن لم أخن... ليتهم قتلوني في عين الزانة فلا أشعر اليوم بالنّدم، لأنّ الشعور بالخيانة أسوء من تجرّع السّم »[2].

يواصل الرّوائي سرد أحداث روايته، حين يتحدّث عن فوز فرنسا بكأس العالم وكيف كان لزيدان الفضل في هذا التّتويج الذي دخل به التاريخ ليس برأسية في المرمى، بل لأنّه دافع عن شرفه برأسية أدخلته قلوب العرب على حدّ قول الروائي: « ... والثالثة عندما نطح برأسه لاعباً إيطالياً استفزّه بسبب أعزّ النّاس إلى قلبه، وهذه لم تخرجه التاريخ كما يقول المدافعون عن القيم الأولمبية، إنّما دخل بها قلوب العرب »[3].

وفي ظلّ التّطورات السياسية في العالم، يستوقفنا أنطوان عند حدث انتخاب الرئيس الفرنسي نيكولا ساركوزي الذي لم يكن هو من مؤيّديه لأنّه وصف جزءاً من أبناء المستعمرات القديمة بالأوباش والحثالات، وكذا إصدار السياسيين لقانون 23 فبراير 2005م الذي يدعو إلى التّعامل مع الاستعمار كظاهرة إيجابية وليس من جانب الدّم والمآسي فقط، ممّا أثار سُخطه وكرهه للسياسيين الذين جعلوا فرنسا تملك كثيراً من الزّيف وقليلاً من الحقيقة التي أيقنها أنطوان واعترف بها، ويأتي ذلك في قوله: « أُتركوا الجزائر وأهلها، هل أسعدتكم سنوات الدّم الذي سال

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). من ص 182 إلى ص 183.

[2] - المصدر نفسه. ص 191.

[3] - م نفسه. من ص 193 إلى ص 194.

فوق دم الآلاف من الذين ثاروا ضدّنا وأخرجونا ! وهل أحزنكم حين تصالحوا وأوقفوا جهدهم لحماية الأجيال القادمة »[1].

يختم الروائي روايته بتأكيد اعتراف البطل أنطوان بجرائم فرنسا في الجزائر التي امتدّ تأثيرها إلى أمد بعيد، في انتظار أن يعترف بقية الفرنسيين بذلك ويتضح ذلك في قوله: «أنطوان قال كلمته وسيمضي... بقي أن يعترف الآخرون »[2].

و في سبيل تطوير أحداث هذه الرواية، اهتدى الروائي إلى تقنيات ثلاث هي الصدفة (المفاجأة)، والاستباق، والإلحاق، ومن الأمثلة الكثيرة عن تقنية الصّدفة في هذا العمل نذكر قول الروائي: «وفجأة سمعنا انفجاراً هائلاً تُصمّ له الآذان، أشبه ببركان،تبعه ما يشبه البرق »[3]، وتظهر تقنية الصدفة أيضاً في قوله: « ولم تمض دقائق حتى فتحت الزنازين وأخرجونا بسرعة وكأنّ زلزالاً ضرب المكان »[4]، بالإضافة إلى هذه التقنية نجد أنّ عز الدين ميهوبي قد وظّف أيضاً الاستباق والذي يكاد ينبني عليه معظم عمله الروائي، ويتضح ذلك في قوله:

« سنشاهده في العام المقبل في يوم نجاحي..

في ذلك اليوم سأعزف لك سيمفونية رقصة البجع.. ولتذهب كلّ الأفلام مع الرّيح أو إلى الجحيم. دعينا نكمل سهرتنا »[5].

وفي قوله أيضاً:

« سنتزوّج في أول أيام ديسمبر من السنة القادمة.

... ونذهب إلى الجزائر لقضاء شهر العسل. ما رأيك؟ »[6].

هذا ويظهر الاستباق في قوله :

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 197.

[2] - المصدر نفسه. ص 208.

[3] - م نفسه. ص 156.

[4] - م ن. ص 137.

[5] - م ن. ص 17.

[6] - م ن. ص 76.

« حتى حديث النّاس عن ذلك النّيزك القادم من بعيد، والخوف من أن يرتطم بالأرض »[1]. بالإضافة إلى هذا نجد أنّ الروائي قد استعان في عمله هذا بتقنية أخرى ألا وهي الإلحاق أو الاسترجاع وكأمثلة عن ذلك نجد قوله: « في صيف 1993م طرقت بابي جانيت في الثانية صباحاً لتخبرني أنّ أمي تعاني في حالة إجهاد، وأنّها تجد صعوبة في التّنفس »[2]، ضف إلى ذلك قوله: « قلت في نفسي أليس هو ذلك السّائح الذي يحمل صليباً على ظهره ويقول إنّها النّبوءة... وأنا أستفز ذاكرتي أستجلي ملامحه، وإذ به ينزل من السّلم المحاذي يميناً لبهو الاستقبال. إنه هو، هوسمان الألماني، لم يتغيّر إلاّ قليلاً »[3].

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 206.

[2] - المصدر نفسه. ص 188.

[3] - م نفسه. ص 207.

الفصل الأول

الشّخصيات

المبحث الأول

مفهوم الشّخصية

إنّ العمل الروائي لا يكتمل نضوجه باعتماده على زمن، ومكان، وأحداث وفقط، وإنّما يبقى دائمًا في حاجة ماسة إلى عنصر فاعل وحيوي يحرّك تلك الأحداث، فينفعل بها ويتفاعل معها ضمن إطار زماني ومكاني معيّن، وهذا العنصر هو سرّ نجاح أو فشل أيّ عمل روائي حسب رأي العديد من الدارسين، والمقصود هنا هو الشخصية.

قبل أن نلج إلى الحديث عن الشخصية ومفهومها ينبغي الإشارة إلى الفرق بين الشخص والشخصية، وذلك لما قد يسبّبه التّقارب في المصطلحات من خلط في ذهن القارئ، ويوضّح **عبد المالك مرتاض** الفرق بين المصطلحين حين ينظر إلى الشخصية على أنّها كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه وحينئذ تُجمع الشخصية جمعًا قياسيًّا على الشخصيات لا على الشُّخُوص الذي هو جمع لشخص[1]، ويتّضح من خلال هذا القول أنّ الشّخصية أقرب ما تكون إلى التّمثّل المعنوي للشّخص على عكس هذا الأخير الذي هو التّمثّل الحقيقي للفرد أو الإنسان كمخلوق يمتلك صفات عضوية ونفسية، ويفضّل **عبد المالك مرتاض** استعمال مصطلح شخصية كمقابل للمصطلح الغربي (Le Personnage)، حيث تُستخدم «الشّخصية الروائية في جوهرها تبعًا للعلاقات المختلفة التي تنعقد ضمن المحكي، وتُعتبر الإحالة على المرجع والتّفكيك، انطلاقًا من مفاتيح جاهزة إجراءين يتّسمان جزئيًّا بالتّهافت ويرعيان خلطًا مؤسفًا بين الشّخص (الواقعي)، والشّخصية (الخيالية)»[2]، غير أنّ الاستعمال الشّائع والمُتعارف عليه في أوساط النّاس في اللغة العربية يحبّذ مصطلح الشّخصية، وحتى النّقاد والدّارسون يسايرون ذلك، حيث جعلوا هذا المصطلح يدلّ في السرديات على «العنصر الأدبي الذي يطفر ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنّهوض بالحدث، وللتّكفل بدور الصّراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة»[3]، هذا فيما يخص اللُّبس في إشكالية المصطلح أمّا عن الشّخصية في حدّ ذاتها فسيكون هناك حديث آخر وآراء عديدة حولها.

---

[1] - ينظر . عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 126.

[2] - برنار فاليط. النص الروائي (تقنيات ومناهج). ترجمة: رشيد بن حدو . منشورات Paris. Nathan. د ط. 1992م. ص 95.

[3] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 75.

لقد تعدّدت «النّظرة إلى الشّخصية من ناقد لآخر ومن عصر إلى آخر، حيث أنّ الشّخصية في الرواية التّقليدية كانت تُعامَل ككائن حي له وجوده الفيزيقي، أي أنّها تُعامَل كما يُعامَل (الشّخص) اليوم، وكانت تلعب الدور الأكبر في أيّ عمل روائي لذلك كما يرى **مرتاض** كان كلّ الروائيين يركّزون على رسم ملامح شخصياتهم وإعطائها دورًا ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي الذي يسيّر الأحداث كما يشاء»[1]، فقد كان الروائي التقليدي «يلهث وراء الشخصيات ذات الطّبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله الروائي، فتَكون صورة مصغّرة للعالم الواقعي»[2]، هذا وتُعامَل «الشّخصية في الرواية التقليدية على أساس أنّها كائن حي له وجود فيزيقي، فتُوصَف ملامحها وقامتها وصوتها وملابسها... ذلك بأنّ الشّخصية كانت تلعب الدّور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي... ويبدو أنّ العناية الفائقة برسم الشّخصية، أو بنائها في العمل الروائي كان له ارتباط بهيمنة النّزعة التاريخية والاجتماعية من وُجهة، وهيمنة الإيديولوجيا السياسية من وُجهة أخرى»[3]، فالشّخصية «تُسخّر لانجاز الحدث الذي وكّل الكاتب إليها إنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوّراته وإيديولوجيته: أي فلسفته في الحياة»[4]، فكأنّ الشّخصية في «الرواية التقليدية كانت هي كلّ شيء فيها، بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلاّ بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها داخل العمل السردي»[5]، لذلك وجدنا الكثير من الروائيين «يركّزون كلّ عبقريّتهم وذكائهم على رسم ملامح الشّخصية والتّهويل من شأنها والسّعي إلى إعطائها دوراً ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي التقليدي الذي كان يعرف كلّ شيء، سلفًا، عن شخصيات روايته، وعن أحداثها وزمانها ومكانها... ذلك بأنّه هو الذي كان يسوق الحدث من الوراء نحو

---

[1] - فيصل الأحمر. معجم السيميائيات. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط 1. 2010م. ص 216.

[2] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 73.

[3] - المرجع نفسه. ص 76.

[4] - م نفسه. من ص 75 إلى ص 76.

[5] - م ن. ص 76.

الأمام سَوْقاً صارمًا، على أساس أنّه يعرف كلّ شيء عن كلّ ما كان يريد أن يكتبه»[1]، ولذلك يمكن القول إنّه «العصر الذهبي للشّخصية الروائية التي تمتّعت بكلّ الامتيازات الفنّية التي جعلتها في كثير من الأطوار تتفوّق على القدرات العقلية والبدنية العاطفية للشّخص نفسه، ممّا يجعل تمثيل بعض أدوار تلك الشّخصيات في السينما أمرًا عسيرًا على الممثلين والممثلات، إنّ ذلك العصر المتوهّج لم يعد قائمًا»[2].

كان يمكن «مَحْوَرة دراسة رواية، أو تحليلها على مجرّد شخصيّتها دون أن يكون ذلك مُسْتَسمَجًا أو مُستَنكرًا وقد ظلّ ذلك قائمًا إلى بداية القرن العشرين، بيْد أنّ الرؤية إلى الشّخصية تغيّرت، فأنشأ الروائيون يجنحون للحدّ من غلوائها والإضعاف من سلطانها في الأعمال الروائية فلم تعد إلاّ مجرّد كائن ورقي بسيط، وذلك انطلاقًا من نهاية الحرب العالمية الأولى»[3]، حيث ما فتئ الروائيون الجدد أن نادوا «بضرورة التضئيل من شأن الشّخصية، والتّقليص من دورها عبر النص الروائي»[4]، وقد بقيت «بشكل متناقض، الصّنف الأكثر غموضًا في الشعرية بدون شكّ إنّ قلّة اهتمام الكتّاب والنّقاد اليوم بهذا المفهوم واحد من بين أسباب عديدة، لهذا الغموض، كرد فعل ضدّ الخضوع الكلّي للشّخصية التي تشكّل قاعدة نهاية القرن 19»[5].

من خلال هذا يمكن أن نخلص إلى أنّ «الشّخصية مرّت في القرون الأخيرة بثلاث مراحل كبرى: المرحلة الأولى، وتمثّل مستوى التّوهج والعنفوان والتّبنّك والازدهار، وترتبط بازدهار الرواية التاريخية والرواية الاجتماعية خصوصًا، ولعلّ أكبر من روّج لهذه الشّخصية وصرفها مصارف لا حدود لها الكاتب الفرنسي **بالزاك Balzac** الذي كتب زُهاء تسعين رواية، نشط نصوصها أكثر من ألفيْ شخصية، وما شاه على ذلك جملة من الكتّاب في الأدب الفرنسي نفسه... ثمّ لمّا وضعت الحرب العالمية أوزارها ألمّ على الرواية العالمية عهد الاهتزاز والتّشكيك في قيمة شخصيّاتها وصدق تمثيلها لصورة الحياة الاجتماعية فكانت مرحلة وُسطى

---

[1] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 76.

[2] - المرجع نفسه. ص 80.

[3] - م نفسه. ص 76.

[4] - م ن. ص 77.

[5] - تزفيطان تودوروف. مفاهيم سردية ترجمة: عبد الرحمان مزيان. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2005م. ص 71.

تقع بين عهد رواية الشخصية ورواية اللاّشخصية»[1]، لتصل الشّخصية في مرحلة لاحقة إلى التّهميش وانحطاط مكانتها وممّن مهّد لهدم «أركان الشّخصية الروائية والتّشكيك في قيمتها الاجتماعية طائفة من الكتاب العالميين... ثمّ لم تكد الحرب العالمية الثانية تضع أوزارها، حتى كانت فكرة التّجديد الجذري في كتابة الرواية قد تبلورت في أذهان كثير من الكتّاب في فرنسا خصوصًا... فنادوا بأن لا شيء يوجد خارج اللغة، وأنّ الشّخصية ليست إلاّ مجرّد عنصر من عناصر المشكّلات السردية الأخرى، ولا ينبغي لها أن تتبوّأ تلك المنزلة الرفيعة التي كانت تتبوّؤها، خطأ، في الرواية... التي عُرفت تحت مصطلح (الرواية الجديدة)... وذلك منذ منتصف القرن العشرين»[2]، ولهذا يصرّح **مرتاض** بأنّه لا نرتاب في أنّ «ما ذهب إليه الحداثيون من النقاد العالميين وَجيه إلى أبعد الحدود... وهو أنّ الشّخصية على ورقيّتها في العمل السردي تمثّل أهميّة قُصوى في هذا الجنس الأدبي، ذلك أنّ اللغة مشتركة بين جميع الأجناس الأدبية، فهي على أساسيّتها توجد في كلّ أجناس الأدب»[3]، فإذا كان الفعل السردي «فعلاً نموذجيًا غرائبيًا يُشخّص النّموذج المتفرّد فإنّ الشّخصية الروائية في حدّ ذاتها شخصية منفردة في علاقتها ببقية الشّخصيات، ففي فضائها تتحرّك الشّخصيات الأخرى، إذ لا تملك عالَمًا مستقلاّ تتحرّك فيه بأفكارها وأرائها وأهوائها»[4]، فالشّخصية إذن هي الشيء الذي «تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى أساسًا، فلو ذهبت الشخصية من أيّ قصة قصيرة لصُنّفت ربّما، في جنس المقالة... وأهمّ ما يميّز هذين الجنسين بعضهما عن بعض ليس اللغة، ولا الزمان، ولا الحيّز، ولا الحدث، ولكن انعدام الشّخصية أو وجودها، فبناء على عدميّتها أو كينونتها فيهما يتحدّد الجنس الأدبي»[5].

[1] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. من ص 91 إلى ص 92.

[2] - المرجع نفسه. ص 92.

[3] - م نفسه. ص 90.

[4] - محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة). إتحاد الكتاب العرب. دمشق. د ط. 2000م. ص 55.

[5] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. من ص 90 إلى ص 91.

لقد سُجّل «موت الشّخصية أكثر من مرّة وقام بهذا أعظم النّقاد وأكثرهم جديّة ومع ذلك لم تستطع أيّة قوة أن تُسقط الشّخصية من على المنصة التي وضعها القرن التاسع عشر عليها. إنّها الآن مومياء ولكنّها مازالت تحتلّ الصدارة بنفس العظمة الوهمية بين القيم التقليدية التي يحترمها النقد التقليدي، بل إنّ النقد لا يعترف بالروائي الحقيقي إلاّ بهذا، فالروائي الحقيقي هو ذاك الذي يخلق الشّخصيات»[1]، فقد كانت ولفترة طويلة «حرية الشّخصية في التعبير عن نفسها محدودة، وكان اعتمادها على صوت المؤلف العالم بكلّ شيء، المسيطر بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف مكونات الموقف كليًّا، فأصبح صوت الشّخصية أبرز من صوت المؤلّف الذي أخذ في التواري في الخلفية، وفقد الكثير من وُثوقيته وسيطرته الصارمة على العالم، بل تسرّبت نغمة الاحتمالية إلى تناوله للموقف الروائي، فجعله مفتوحًا للشّك، وهو يصف الشّخصيات أو يتناول خصائصها وسلوكها ودوافع تصرفاتها»[2]، إنّ الشّخصية هي التي تكون « واسطة العقد بين جميع المشكّلات الأخرى، حيث إنّها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبثّ أو تستقبل الحوار... وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع وتنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها... لا أحد من المكوّنات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشّخصية، فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجّة لا تكاد تحمل شيئًا من الحياة والجمال، والحدث وحده وفي غياب وجود الشّخصية، يستحيل أن يوجد في معزل عنها... والحيز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة (الشّخصية)»[3]، فللشّخصية إذن دور مهمّ في حياة الرواية أو في الحياة الواقعية، إذ أنّ «أحداث الحياة اليومية تغدو ممتعة إذا شاركت فيها شخصيات معقّدة التركيب، أو إذا أدركها وعي بعيد عن وعينا»[4]، ولمّا كانت الأحداث مرهونة بوجود شخصيات تُفعّلها، أو تنفعل بها، أولى النقد الروائي اهتمامًا كبيرًا

---

[1] - ألان روب جرييه. نحو رواية جديدة. ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف. مصر. د ط. د س. ص 34.

[2] - صبري حافظ. الرواية والواقع (متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية). الرواية العربية (ممكنات السرد). المجلس الوطني للثقافة. الكويت. ط1. 2006م. ص 373.

[3] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 91.

[4] - والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ترجمة: حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة والنشر. مصر. د ط. 1998م. ص 154.

بالشّخصية الروائية، والشّخصيات الروائية لا تبدو كائنات خيالية لا حياة فيها، بل هي كما يقول عنها: **حنا مينه** «حية تمامًا بالنسبة للقراء، وهي أكثر حياة بالنسبة للمبدعين»[1]، فالشّخصية هي «موضوع القضية السردية، بما أنّها كذلك فهي تُختزل إلى وظيفة تركيبية محضة، بدون أي محتوى دلالي»[2]،

هذا ويشترط في «كمية المعلومات المقدَّمة حول الشّخصية، حتى تؤدّي دورها المنوط بها، وهو الكشف عن بنية الشّخصية، ومستواها الفكري وطبيعتها النّفسية، أن تكون هذه المعلومات مصوغة لتلبية حاجة الشّخصية والكشف عن مستواها الفكري وحالتها النفسية»[3]، ويشير **عبد المالك مرتاض** إلى أنّ «قدرة الشّخصية على تقمّص الأدوار المختلفة التي يُحمّلها يّاها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقًّا، بحيث بواسطتها يمكن تعرية أيّ نقص وإظهار أيّ عيب يعيشه أفراد المجتمع»[4].

ليست الشّخصيات إذن «مجموعات من الصفات لا غير، وليس إحساسنا بكلّيتها وهمًا قائماً على افتراضات مغلوط فيها عن النّفس والرّوح، وقد تبقى الشّخصيات ثابتة وقد تتغيّر تدريجيًّا، وقد تخضع لتحول... أو قد لا تحقّق أبداً تحديد الذات في إطار حدود السرد... وعلى الرغم من كونها مندمجة مع الفعل إلاّ أنّها ليست منحلّة فيه»[5].

1/ مفهوم الشخصية لغة:

يعرف **بطرس البستاني** الشخصية في قاموسه محيط المحيط بقوله: «الشّخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعد. ج أشخُص وأشخاص وشُخُص وفي الكليات الشخص هو الجسم الذي له مشخّص وحجمية. وقد يُراد به الذات المخصوصة والهيئة المعيّنة في نفسها تعيّنًا يمتاز عن غيره، والشّخص أمر عدمي عند المتكلمين، وقال في التعريفات أنّ الذات أعمّ من الشّخص لأنّ الذات تُطلق على الجسم وغيره والشّخص لا يُطلق إلا على الجسم. وعند الأصمعي أنّ

[1] - حنا مينه. هواجس في التجربة الروائية. مطبعة اليازجي. دمشق. ط 1. 2002م. ص 111.

[2] - تزفيطان تودوروف. مفاهيم سردية. ص 51.

[3] - حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط 2. 2009م ص 229.

[4] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 79.

[5] - والاس مارتن. نظريات السّرد الحديثة. ص 160.

الشخص إنّما يُستعمل في بدن الإنسان إذا كان قائماً انتهى. ويُطلق الشّخص أيضا على الإنسان ذكرا و أنثى...الشُّخوص مصدر، وعند الأطباء الجمود»[1].

2/ مفهوم الشّخصية اصطلاحا:

تشعّبت المفاهيم والتعريفات الاصطلاحية المتعلقة بالشّخصية، خاصة لما قد يكتنفها من لُبس وذلك لتداخلها مع مصطلح شخص كما سبق الذكر، وفي هذا المجال نجد الناقد **محمد عزام** يفرّق بين الشّخصية الروائية والشّخص الروائي، إذ يرى بأنّ «الأولى عامة لها قوانين وأنظمة تُقنّنها وتُقعّدها، والثانية خاصة تعني شخصًا معيّنًا في رواية معيّنة، له سماته الخاصة وصفاته النفسية والجسمية المحدّدة، ومع ذلك فكلتاهما تتلامسان تلامس الخاص ضمن العام»[2]، أمّا **حميد لحميداني** فمفهومه الخاص للشّخصية ينحصر في كونها «متعدّدة الوجوه وذلك بحسب تعدّد القرّاء واختلاف تحليلاتهم»،[3] في حين يوسّع **لطيف زيتوني** مفهوم الشّخصية لتشمل «كلّ مشارك في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أمّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشّخصيات، بل يكون جزءًا من الوصف، فالشّخصية عنصر مصنوع، مخترَع ككلّ عناصر الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها إذ ليست الشّخصية شخصًا، ولا وجود لها خارج عالم الرواية، ففي الروايات التاريخية تتشابه صفات الشّخصية الروائية وصفات الشّخصية التاريخية، ولكنّهما يبقيان شخصيتين منفصلتين، فلا شيء يمنع الراوي من أن ينسب إلى شخصيات روايته أقوالاً وأفعالاً وميولاً ومشاعر لم يذكرها لها التاريخ»[4].

هذا ونجد أيضًا تضاربًا في الآراء الغربية حول ضبط مفهوم مصطلح الشّخصية، فمثلاً حين عرّف **رولان بارت Roland Barthes** الشّخصية بأنّها «كلّ نتاج عمل تأليفي كان يقصد أنّ هوّيتها موزّعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم (علم)

[1] - بطرس البستاني. محيط المحيط (باب الشين). مكتبة لبنان. بيروت. ط جديدة. 1987م. من ص 455 إلى ص456.

[2] - محمد عزام. شعرية الخطاب السردي (دراسة). اتحاد الكتاب العرب. دمشق. د ط. 2005م. ص 11.

[3] - حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1. 1991م. ص 51.

[4] - لطيف زيتوني. مصطلحات نقد الرواية. (عربي، إنجليزي، فرنسي). دار النهار للنشر. لبنان. ط1. 2002م. من ص 113 إلى ص 114.

يتكرّر ظهوره في الحكي»[1]، أمّا **تودوروف Todorov** فنظرته للشّخصية تكمن في كونها «بناء للنص أكثر من معيار مفروض من الخارج على النص»[2]، في الوقت الذي نجد فيه **فيليب هامون Philippe Hamon** يضبط مفهومه للشّخصية في قوله بأنّها «تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النص، وأنّ الشّخصية الروائية هي علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم»[3].

---

[1] - حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. من ص 50 إلى ص 51.

[2] - فيليب هامون. من أجل نظام سيميائي للشخصية. شعرية المسرود. ترجمة: عدنان محمود محمد. وزارة الثقافة. دمشق. ط 1. 2010م. ص 126.

[3] - محمد عزام. شعرية الخطاب السردي (دراسة). ص 13.

المبحث الثاني

أنواع الشّخصيات

كان النقد «يصنّف الشّخصيات بحسب أطوارها عبر العمل الروائي، إذن هناك ضروب من الشّخصيات»[1]، وتبِعًا لأهميّة «الدور الذي تُناط به الشّخصية يمكن أن تكون إمّا أساسية (الأبطال أو الممثلون) أو ثانوية مكتفية بوظيفة عرضية»[2]، فلكلّ حدث أبطال يناسبونه ولكلّ بطل اسم يناسبه، «والمسألة بعد ليست اعتباطية بل انتقائية وبسيطة ومرهفة في انتقائيّتها وهي تتجاوز عند وضع مخطّط الرواية الخصوصية إلى العمومية، إذ أنّنا نخسر كثيرًا من قيمة الحدث مهما كان جديدًا أو متفرّدًا إذا لم نحسن انتقاء أبطاله، ولم نحسن أيضًا انتقاء أسماء

وهذا مهمّ جدًّا من وجهة نظر البيئة، ومدى ارتباط الأسماء بهذه البيئة وليس بغيرها»[3]، بيد أنّ الإشكال يتعلّق «بتصنيف الشّخصيات إذ لا يمكن الحديث عن بطل أو عن شخصية مركزية بارزة بطرق كيفيّة (اسم، كِنية، صفات خلقية، صفات نفسية)، وبطرق كمية (تواتر، ظهور البطل في النص)، وبطرق وظيفته، إذ تؤدّي هذه الشّخصية المركزية (بطل) وظيفة العامل الذي يتطلّب مساعدين ومناوئين، إضافة إلى أنّ البطل هو الشّخصية التي تنظّم الفضاء الإيديولوجي للمحكي، لتمرّ عبره إيديولوجية السارد أو المؤلف»[4].

ينبّه **تودوروف Todorov** إلى «إمكان تصنيف الشّخصيات استنادًا إلى أهميّة الدّور الذي تقوم به في السرد، فإنّه يجعلها على محاور ثلاثة: فهي إمّا أن تأتي كشخصية رئيسية أو ثانوية، أو تقتصر على وظيفة مرحلية»[5]، بحيث «تعتمد التّيبولوجيات الشّكلية في تصنيف الشّخصيات على عدد من التّحديدات الدّقيقة المرتبطة بكيفية بناء الشّخصية ووظيفتها داخل السرد، ومن أهمّ تلك التّحديدات خاصية الثّبات أو التّغير التي تتميّز بها الشّخصية والتي تتيح لنا توزيع الشّخصيات إلى سكونية: وهي التي تظلّ ثابتة لا تتغيّر طوال السرد، ودينامية: تمتاز بالتّحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة، كما يجري النظر إلى أهميّة الدّور الذي تقوم به الشّخصية في السرد والذي يجعلها تبِعًا لذلك إمّا شخصية رئيسية

[1] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 87.

[2] - تزفيطان تودوروف. مفاهيم سردية. ص 75.

[3] - حنا مينه. الرواية والروائي. ثمانون وردة (مختارات 06). وزارة الثقافة دار البعث. دمشق. د ط. ص 42.

[4] - محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة). ص 31.

[5] - حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 266.

(محورية)، وإمّا شخصية ثانوية أي مُكتفية بوظيفة مرحلية... الحكم على عمق شخصية ما أو على سطحيّتها يكمن في الوضع الذي تتخذه تلك الشّخصية اتّجاهنا، فهي إمّا أنّها تُفاجئنا بطريقة مقنعة وإمّا لا تُفاجئنا مطلقًا وتكون عند ذلك شخصية سطحية»[1]، ذلك أنّ تعدّد أسماء الشّخصية أو عدم ثباتها على صورة معلومة أو تغيّرها دون إعطاء تبرير واضح، كلّ ذلك من شأنه أن يُضبّب صورة الشّخصية ويمنع عنها كل فاعلية في السرد والأحداث[2]، إذ يمكن أن «تكون الشّخصية ثابتة تتنقّل خلال الظروف المتغيّرة دون أن تتكيّف لها، وتنجح أو تُخفق في تحقيق أهداف ثابتة... ومهما كان الفعل مُفعمًا بالحيوية، فإنّ المسرودات التي تحتوي على شخصية كهذه لا تنقل إحساس العمق والحركة من سطح النّفس إلى نفس أعمق هي البنية التي تميّز أكثر من سواها الرواية»[3].

وعمومًا فإنّ الشّخصيات قسمان: رئيسية وثانوية، بحيث «تتعدّد معايير التمييز بين الشّخصيات الرّئيسية والثانوية بحكم اختلاف الأشكال الروائية وتغيّر معايير تقييم الفرد سواء عبر التاريخ أو اختلافها من ثقافة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر»[4]، ويحصر **روجر هينكل Roger Henkel** خصائص الشّخصيات الرّئيسية في ثلاثة ألا وهي:

1 مدى تعقيد التّشخيص.

2 مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشّخصيات.

مدى العمق الشّخصي الذي يبدو أنّ إحدى الشّخصيات تجسّده[5].

تؤدي الشّخصيات الرّئيسية (المُدوّرة، المعقّدة، المركّبة، المتغيّرة، الدّينامية، الغامضة) «مهمّة رئيسية تقودنا إلى طبيعة البناء الدرامي، فعليها نعتمد حين نبني توقّعاتنا ورغباتنا التي من شأنها أن تحوّل أو تدعم تقديراتنا وتقديمنا، ومن ثمّ تنهض قيمة معظم الروايات وما تُحدثه

---

[1] - حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 215.

[2] - ينظر . المرجع نفسه. ص 259.

[3] - والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ص 158.

[4] - محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). منشورات الاختلاف. الجزائر. ط 1. 2010م. ص 56.

[5] - ينظر. روجر هينكل. قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير). ترجمة: صلاح رزق. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة . د ط. 2005م. ص 233.

من التّأثير الفعّال على مدى مَقدرة الشّخصيات الرّئيسية في تقديم المواقف والقضايا الإنسانية التي يطرحها العمل تقديمًا حيويًّا»[1]، ذلك أنّ الشّخصية الرّئيسية هي «تلك الشّخصية التي على اهتمامنا تمامًا، ولو فهمناها حقًّا فإنّنا نكون غالبًا قد فهمنا جوهر التّجربة المطروحة في الرواية»[2]، هذا الاهتمام «يجعلها في مركز اهتمام الشّخصيات الأخرى وليس السارد فقط»[3]، والشّخصيات الرّئيسية ونظرًا للاهتمام الذي تحظى به من طرف السارد «يتوقّف عليها فهم التّجربة المطروحة في الرواية، فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي»[4]، ذلك أنّ الشّخصيات الرّئيسية «تمثّل في أغلب الأحيان حالة درامية معقّدة ومركّبة»[5]، فالشّخصيات المُستديرة التي «لا تملك رؤية جديدة تقدّمها يكون غالبًا تعقّد صلاتها بالعالم الذي تعيش فيه، وحتمية تلك الصّلات هو ما يجعلها ممتعة»[6].

بالمقابل، «تنهض الشّخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قُورنت بأدوار الشّخصيات الرّئيسية، قد تكون صديق الشّخصية الرّئيسية أو إحدى الشّخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدورٍ تكميلي مساعد للبطل أو مُعيق له، وغالبًا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهميّة لها في الحكي، وهي بصفة عامة أقلّ تعقيدًا وعمقًا من الشّخصيات الرّئيسية وتُرسم على نحوٍ سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردي، وغالبًا ما تقدّم جانبًا واحداً من جوانب التّجربة الإنسانية»[7]، إذ أنّ الشّخصيات الثانوية تُوظّف «بأساليب عدّة فقد تكون عناصر من المجتمع تشكّل السّياق الإنساني باعتبارها معيارًا أو مؤشّراً دالاً على ما هو عادي مألوف، وقد تكون نِدًّا للشّخصية الرّئيسية وقد تكون نظيرًا أو مثيلاً أو زوجًا متمّمًا لها، وقد تكون أدوات الحالة الإنسانية أو وضعًا حيويًا، وربّما كانت رموزًا لجوانب الحالة الوجودية السّائدة... إنّ الشّخصيات الثانوية كثيرًا ما تسقط من الاعتبار، وكثيرًا ما تُنفى

---

[1] - روجر هينكل. قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير). ص 187.

[2] - المرجع نفسه. ص 186.

[3] - محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص56.

[4] - المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[5] - م نفسه. ص 57.

[6] - والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ص 158.

[7] - محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص 57.

إلى الدّاخل فتكون أشبة بالبطانة الخفيّة أو الشّطحات المتخيَّلة... ولكنّنا نفقد الكثير نحن القرّاء عندما نُغفل الدور المعقّد الخصب لتلك الشّخصيات في الكشف عن معنى الرواية ورؤيتها الخاصة»[1]، ذلك أنّ الشّخصيات الهامشية «التي نعدّها غالبًا نماذج أو أنماطًا بسبب محدودية المرونة أو ضيق الأفق وتثبيتهم داخل إطار واحد إلى السلوك الغريب الشّاذ تعمل من أجل بناء صورة مركّبة للوضع الإنساني الذي يشكّل قضيّة الرواية»[2]، ولا يمكن «أن تكون الشّخصية المركزية في العمل الروائي إلاّ بفضل الشّخصيات الثانوية»[3]، فالشّخصية المسطّحة هي «تلك الشّخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغيّر ولا تتبدّل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة»[4]، فهي «محكومة بفكرة ثابتة لمبدعها»[5]، ولعلّ أبرز دور أو وظيفة تؤدّيها الشّخصيات الثانوية «تتمثّل في أنّها هي التي تعمّر عالم الرواية... فما دامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية فإنّ الشّخصيات الثانوية هي التي تقيّم هذه البيئات، إنّنا نكتشف ملامح العصر والمجتمع عندما نراقب الشّخصيات الثانوية وهي تنطلق خلال أعمالها العادية المألوفة، ومثل هذه الحياة تبدو هامّة، خاصة في الرواية الاجتماعية، لأنّ هدف الروايات الاجتماعية هو رسم ملامح البناء الاجتماعي وبيان طبيعته»[6]، ويعوّل السرد كثيرًا «على الشّخصيات الثانوية فهي ذات أهميّة قصوى في تشكيل الخطاب الواقعي، وهي شخصيات نمطية ذات ثقافة إعلامية، إذ تكون الشّخصية دالة على وضعيّتها في المجتمع وعلى دورها فيه»[7].

فقضايا الرواية «تتحدّد وتتشكّل أبعادها من خلال أفعال الشّخصيات»[8]، والشّخصية التي «تكون أفعالها مواضيع للسرد يمكن أن تلتزم بدورها بأن تروي قصة وداخل قصتها قد تكون

---

[1]- روجر هينكل. قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير). ص 200.

[2] - المرجع نفسه. ص 198.

[3] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 89.

[4] - المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[5] - روجر هينكل. قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير). ص 186.

[6] - المرجع نفسه. ص 190.

[7] - محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة). من ص 29 إلى ص 30.

[8] - روجر هينكل. قراءة الرواية(مدخل إلى تقنيات التفسير). ص 196.

بطبيعة الحال أيضًا شخصية أخرى تروي قصة أخرى»[1]، حيث «تشكّل الشّخصية عنصرًا من عناصر المشهد الوصفي في الروايات الواقعية، فكثيرًا ما تضمّ هذه الروايات شخصيات لا دور محدّد لها، فتكون أحد عناصر التعبير عن اللون المحلّي أو رسم الدّيكور الروائي، وقد تشكّل الشّخصية قوّة فاعلة في الحدث، إذا مثّلت دورًا أساسيًا كالمرسل أو المرسل إليه أو الذات أو المساعد أو المعاكس أو موضوع الرّغبة، وقد تمثّل الشّخصية الكاتب في صورة مباشرة أو غير مباشرة، وهناك تقاليد في نقد الرواية تنظر إلى الشّخصية الروائية كمزيج من كلّ ذوات الكاتب التي لم تُبصر النّور»[2]، إذ من الضروري للشّخصيّة أن «تتميّز بصفات خاصة حتى تظلّ منفردة لا يمكن إحلال شيء آخر محلّها، وأن تتمتّع في نفس الوقت بالعموميّة حتى تصبح كونيّة»[3].

ومن ناحية أخرى، يقتصر **فليب هامون Philippe Hamone** في تصنيفه للشّخصيّات على ثلاث فئات:

1/ الشّخصيّات المرجعيّة: وتدخل «ضمنها الشّخصيّات (التاريخيّة، والشّخصيات الأسطوريّة، والشّخصيّات المجازيّة، والشّخصيّات الاجتماعيّة)، وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها»[4]، وعندما «تُدرج هذه الشّخصيّات في الملفوظ الروائي فإنّها تعمل أساسًا على التثبيت المرجعي وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثّله الإيديولوجيا والثقافة»[5].

2/ الشّخصيات الواصلة: «تكون علامات حضور المؤلف، والمنشدين، والتراجيديا القديمة والمحاورين السقراطيين، والشّخصيات المرتجلة، والرواة، والمؤلفين المتدخّلين، وشخصيات الرّسامين، والكتّاب، والثّرثارين، والفنانين، وفي بعض الأحيان يكون من الصّعب الكشف عن

---

[1] - شلوميت ريمون كنعان. التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة). ترجمة: لحسن أحمامة. دار الثقافة. الدار البيضاء. ط 1. 1995م. ص 136.

[2] - لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. ص 115.

[3] - ألان روب جرييبه. نحو رواية جديدة. ص 35.

[4] - محمد عزام. شعرية الخطاب السردي (دراسة). ص 13.

[5] - حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. من ص 216 إلى ص 217.

هذا النّمط من الشّخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوّشة أو المقنّعة التي تأتي لتُربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشّخصية أو تلك»[1]، وباختصار هي الشّخصيات «النّاطقة باسم المؤلّف، وأكثر ما تعبّر عن الرّواة والأدباء والفنانين»[2].

3/ الشّخصيات المتكرّرة: وهنا «تكون الإحالة ضرورية فقط للنّظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشّخصيات تنسج الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت، وهذه الشّخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسًا، أي أنّها علامات مُقوّية لذاكرة القارئ، من مثل: الشّخصيات المبشّرة بخير أو تلك التي تُذيع أو تُؤوّل الدّلائل... وتظهر هذه النّماذج من الشّخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح، بواسطة هذه الشّخصيات يعود العمل ليستشهد بنفسه»[3]، فهي إذن «التي تبشّر بخير أو تُنذر في الحكم...»[4].

أمّا من جانب آخر فيذهب **غريماس Greimas** إلى تسمية الشّخصية بالعامل، إذ أنّ هذا الأخير حسب رأيه مفهوم أكثر عمومية وتجريدًا من مفهوم الشّخصية، فهو قد يكون شخصية أو حيوانًا أو جمادًا أو فكرة، إنّه يُعادل مفهوم الوظيفة «ويتكوّن النّموذج العاملي عند **غريماس Greimas** من ستة عوامل موزّعة على ثلاثة أزواج، كلّ زوج يتحدّد من خلال محور دلالي يحدّد طبيعة العلاقة التي تربط بين طرفي كلّ زوج، وطبيعة العلاقة التي تربط بين الأزواج الثلاثة»[5].

أ ذات / موضوع: «تُمثّل الذّات مصدر الفعل، فهي التي تسعى إلى تحقيق موضوع قيمتها، الموضوع هو الذات والحالة التي ستنتهي إليها الحكاية، يكون فعل الذّات إمّا باتّجاه إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة»[6].

---

[1] - حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. من ص 216 إلى ص 217.

[2] - محمد عزام. شعرية الخطاب السردي (دراسة). ص 13.

[3] - حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 217.

[4] - محمد عزام. شعرية الخطاب السردي (دراسة). ص 13.

[5] - محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص 65.

[6] - المرجع نفسه. من ص 65 إلى ص 66.

ب المرسل / المرسَل إليه: «المرسِل هو ما يجعل الذّات ترغب في موضوع، ويدفعها إلى الفعل، فكلّ رغبة من طرف الذّات يكون وراءها محرّك أو دافع هو المرسِل، والمرسَل إليه هو الطّرف المستفيد من الفعل (فعل الذّات)، فتحقيق الذّات للموضوع يكون موجّهاً نحو طرف مستفيد هو المرسَل إليه.

ج المساعد / المعارِض: المساعد هو الذي يقف إلى جانب الذّات ويساعدها على تحقيق موضوع رغبتها، والمعارض هو الذي يقف عائقًا بين الذات وموضوع رغبتها، وبالتالي يعمل على وضع العراقيل أمام جهودها لتحقيق موضوعها»[1].

[1] - محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص 66.

المبحث الثالث

الشّخصيات في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانـة)

إنّ الحديث عن موقع الشّخصيات الرئيسية والثانوية داخل النص الروائي، يكون بُغية معرفة أهمّيتها البؤرية وتبيان قيمتها الوظائفية والوجودية، والتمييز بين الشّخصيات النّامية والثانوية، ورصد مقدار المعلومات التي تُقدَّم حول الشّخصية، وتوضيح مصدر هذه المعلومات مع رصد جميع المميّزات التي تتميز بها الشخصية البطلة أو الرّئيسية بالمقارنة مع الشّخصيات الأخرى، حيث أنّ التّمييز بين فئتين من الشّخصيات، مردّه كما هو جلي من خلال الرواية إلى طريقة التّقديم التي اعتمدها السارد في بناء عمله الروائي «فالأساليب السردية الخاصة بدخول الشّخصيات إلى مسرح الأحداث وكذا أساليب التّمييز بين هذه الشّخصية أو تلك تُعدّ عنصراً اسيًّا في تشكّل الشّخصية، كما تسمح هذه الأساليب بالتّعامل معها باعتبارها بناءً مطّردا وكأثر للقراءة، فالتّحول من مستوى سردي إلى آخر وخلق خطابات خاصة بالشّخصيات لا يمكن أن يكون مجرّد تنويع عادي وبسيط للبنية السردية في بعدها التّجريدي العام، وهذه العناصر قبل أن تكون تنصيصًا أو لأنّها تنصيص لهذه البنية هي الخالقة للأثر/ شخصية وهي المولّدة للتّلوين الثّقافي الخاص بالكون الذي تتحرّك داخله هذه الشّخصية أو تلك»[1]، والشّخصية «تندرج أو (تُبنى) ضمن النص الثّقافي العام بأبعاده المتعدّدة من جهة، وتُحيل من جهة ثانية على السَّنن الخاص بالمتلقّي، إنّ بناءها ليس عملية اعتباطية خاضعة لمزاج المبدع أو المتلقّي، بل هي عملية واعية تخضع لمجموعة من القيود، ولا يمكنها أن تتشكّل ككيان فنّي إلاّ من خلال هذه القيود، وهذه القيود ذاتها هي في الأصل حمولة دلالية مُحتمَلة، يقوم النص باعتباره سلسلة من الأفعال الممكنة القابلة للتحقق من خلال سيرورة القراءة بتخصيص هذه الحمولة عبر نفيها أو إثباتها أو بلورة حمولة مُضادة»[2].

ومنه إذا كانت الشّخصية الروائية لا تتحدّد فقط من خلال الفعل الذي تقوم به (الوظائف)، فإنّها تتحدّد من خلال علاقتها بالشّخصيات الأخرى، وعملية توزيع المواصفات ، النص الروائي على شخصيات متعدّدة تعدّ عنصرًا رئيسيًّا في تشكّل الذّات وفي بناء

[1]- سعيد بنكراد. السيميائيات السردية (مدخل نظري). منشورات الزمن. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. د ط. 2001م. ص 118.

[2]- المرجع نفسه. ص 119.

عالمها القيمي، وكذا دخولها في علاقة تقابل أو تكامل أو تطابق مع شخصية أخرى، فمثلاً حاول **عز الدين ميهوبي** في روايته اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) أن يخلق انسجاماً وتكاملاً بين الشّخصيات الرّئيسية والثّانوية في عمله.

1/ الشّخصيات الرئيسية: هي الشّخصيات التي لا يكتمل السرد ولا تنمو أحداث الحبكة بغيرها، وتأتي في المرتبة الأولى من حيث أهميّتها في القصة، نموّها في النص يهدف إلى نمو العمل الروائي وتطوّره، وتتجسّد هذه الشّخصيات في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) فيما يلي:

أنطوان (البطل): هو أهمّ شخصية في الرواية لأنّه البطل الرّئيسي الذي يظهر اسمه من بداية الرواية إلى نهايتها، وهو محور القصة، والشّخصية الأهمّ فيها التي تَسرد القصة من أجل اكتمال نموّها، والبطل (أنطوان) هو الشّخصية التي يتتبّعها القارئ فيجمع أجزاءها المتباعدة ويقدّم منظورها ليُساعد في حلّ رموزها وكشف قيمها الاجتماعية والثقافية، وقد اختاره السارد من بين الشّخصيات الأخرى ليُدشّن بداية الحكي، وبالتالي يتعرّف عليه القارئ من اللحظة الأولى الحاسمة في الحكي، لحظة البداية وانطلاق القصة بخلاف الشّخصيات الأخرى التي يتأخّر ظهورها، وهذا ما يتجسّد في قوله: «اسمي أنطوان مالو، وُلدت في 12 ديسمبر 1953 بمدينة أميان بفرنسا، تُوفي أبي جان بيار في حرب الجزائر»[1]، فأنطوان نشأ بين أحضان عائلة عسكريّة، ما بين جدّ لا يكلّ الحديث عن نياشينه وبطولاته، وأب مات بعيدا عنه بسبب الحرب، أمّا هو فقد كانت له نظرته الخاصة للحياة، فهو لا يتقبّل الحقائق كما يجدها، بل يؤدي دور المحقق الذي يقتفي آثار الأحداث ويتحرّى عن مصداقيّتها خاصة فيما يتعلّق بالتاريخ وبحياة والده سواء في علاقته بأمّه أو مهنته العسكرية، وقد عمد السارد إلى تقديم هذه الشّخصية المتفرّدة من خلال صفات تنمّ عن ذكائها وقدراتها وأهليّتها في أن تأخذ زمام الأحداث ليتتبعها القارئ بشغف، ويُخيَّل إليه أنّه يقوم معه جنباً إلى جنب في تتبّع تطوّر أحداث الرواية، فبمجرّد أن دخل أنطوان أحداث الرواية تنحّى الرّاوي جانباً مسلماً إيّاه مهمّة الحكي، وفاسحاً المجال

[1]- عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 08.

أمامه للتعبير عن نفسه والكشف عن جوهره من خلال حديثه وسرده لمجموعة من القصص المتعلّقة بشخصيات أخرى في الرواية، فهو الشّخصية الرّئيسية التي جذبت إليها معظم شخصيات الرواية، ولكلّ واحد منهم قصة معه، فهو يملك حضوراً متميّزاً وفعّالاً على طول بنية الرواية، ويتميّز عن باقي الشّخصيات الأخرى بالاستمرارية على مستوى السرد وعلى مستوى الرواية، فكلّ الأحداث المسجّلة في الرواية لها مرجع واحد هو هذه الشّخصية، لأنّها تُعدّ الخيط الرئيسي المؤدي إلى تشكيل كينونة الشّخصيات الأخرى، والبطل الروائي صورة خيالية تخلقها بنية الكاتب الفكرية متضافرة مع موهبته، وتستمدّ وجودها من مكان معيّن وزمن معيّن، وتعكس علاقات البطل المتشابكة في العمل الروائي ظروفًا اجتماعية وسياسية واقتصادية بعينها، بحيث تأثر تأثيرًا حيويًا في تحديد هوية البطل ومصيره.

الجد أوليفييه: لكلّ كاتب طريقته الخاصة في تقديم شخصياته، فمنهم «من يحرص على إبراز شخصياته بأدقّ تفاصيلها، فيسهب في وصف طبائعها وتعيين ملامحها... وهناك من يعمد إلى الإيجاز والاختصار فيترك شخصياته بدون ملامح وأوصاف، وفي أحسن الأحوال يقدّم معلومات ضئيلة لا تكفي لرسم صورة واضحة عنها، وهناك من الروائيين من يتعمّد إرباك القارئ وتضليله بوضع شخصياته في أوضاع غامضة ومفارقة»[1]، وأحيانّا لا نجد في الرواية الرّسم التّفصيلي المتكامل للشّخصيّة في مشهد واحد، بل إنّ الكاتب يستعمل أسلوب الإضاءات المتفرّقة في رسم ملامح شخصياته ، فكلّما اقتضى الموقف السردي قدّم الكاتب إضاءةً تكشف جانباً من ملامح هذه الشّخصيّة كما حدث مع شخصيّة الجد أوليفييه، فالمتلقي لا يستطيع أن يتصوّر الشّكل النّهائي المتكامل لهذه الشّخصيّة إلاّ من خلال مشاهد متعدّدة منها: «نشأت كما قلت لك يتيماً، ولم تكن لي عائلة سوى فرنسا والبزّة العسكرية التي تتبعني وأتبعها كظل وفي»[2]، وأيضًا قوله: «جدّك كان عميلاً للألمان في الحرب العالمية الثانية»[3]، ثمّ يرسم لنا أنطوان صورة أخرى عن جدّه بعيداً عن البزّة العسكرية حين يقول: «جدّي رغم الخيانة التي أتاها مع

[1] - محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص 43.

[2] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 63.

[3] - المصدر نفسه. ص 67.

الألمان كان عظيماً في محبّته للنّاس، وكان عظيماً في حبّه لفرنسا رغم تاريخها الملطّخ بدماء الملايين»[1]، فمن خلال حديث أنطوان عن جدّه تبرز لنا شخصية الجدّ وحبّه الشّديد لفرنسا الذي يسري في عروقه كشدّة سريان حبّه وتعاطفه مع النّاس، ومن ناحية أخرى يتبيّن لنا حسن انتقاء الروائي لشخصيات روايته، إذ أنّ شخصية الجدّ أوليفييه تنمّ عن الخلفية الفكرية والثّقافية للإنسان الفرنسي المتشبّع بالرّوح الوطنية وتمجيده لفرنسا رغم تاريخها الدّنيء والملطّخ بدماء الأبرياء، فكلّ ما يقوم به الروائي هو انتقاء شخصية ما من هذا الرّكام الثقافي أو الاقتصادي أو السياسي خاصة والملموس عند الجدّ، وكذا إسناد وظيفة ومواصفة لهذه الشّخصية وذلك في أفق تحقيق مقروئيّتها، فهذا النّمط من تقديم المواصفات نمط وظيفي على مستوى التّلقي، وهو عنصر مُسهم في تحقيق مقروئية وانسجام البنية السردية، وتلعب هذه الشّخصية دورًا هاماً في تحريك الأحداث، ذلك أنّها شكّلت حافزاً رئيسياً ودفعاً قوياً لشخصيّة أنطوان، فكانت بذلك مساعداً أساسيا لأنطوان في مسيرته نحو اقتحام بقيّة أحداث الرواية وخوض غمار البحث عن قبر الوالد، من خلال تسليمه للصندوق الذي يحوي جانباً من حياة والده إذ قال:«في هذا الصندوق تنام أسرار أبيك البطل، اقرأ رسائله وستعرف أنك ابن رجل لن يتكرّر أبداً»[2].

ماري روز: تشكّل ماري روز شخصية بارزة كان لها دور فعّال في رسم مسيرة أنطوان في الرواية، إذ أنّهما نشآ معاً منذ الطفولة، ممّا عمّق صداقتهما لتنمو وتتوطّد بعد ذلك لتتحوّل إلى حبّ ثمّ زواج، وقد جاء في حديث أنطوان عن طفولة ماري روز وعائلتها قوله: «ماري روز الشّقراء الصغيرة، أبوها معلّم في مدرسة فيكتور هيغو، وأمّها موظفة بالبلدية، كانت تأتي إلى بيت جدّي المطل على مزرعته التي يكثر فيها البط والدّواجن الأخرى، وتحدثني عن أبيها الذي كثيراً ما كان يضرب أمّها عندما يطلب منها أن تُقرضه ثلاثين أو أربعين فرنكًا، وترفض، فهو مدمن قمار يشتكي منه الجيران وله كثير من القضايا في المحاكم بسبب اعتدائه على النّاس»[3]، من هذا خلال المقطع تظهر لنا النقاط المشتركة بين أنطوان وماري روز التي تتجسّد

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 75.

[2] - المصدر نفسه. ص 26.

[3] - م نفسه. ص 10.

في الظروف العائلية المضطربة لكلّ منهما، فهي لم تكن «تذكر من طفولتها سوى تلك الحياة القاسية بفعل سلوك أبيها العنيف اتجاه أمّها»[1]، وقد جاءت معظم أوصاف هذه الشّخصية على لسان أنطوان في محاولة منه لرسم الملامح الخارجية لها، ومنها قوله: «كانت أجمل نساء أميان، وكلّما أثنى عليها بعض من حضر الحفل ازداد وجهها احمرارًا فأكتشف جمالها الدّافئ عن قرب»[2]. من خلال هذا المقطع تبرز لنا المكانة التي تحتلّها ماري روز في رسم معالم الرواية وسير أحداثها، إذ كان لها دور أهّم وأكبر ممّا تبدو عليه في تحريك السرد، فقد كان لها التأثير البالغ على أنطوان في قرار بحثه عن قبر والده عقب الحفل المدرسي الذي عرّفت فيه بجان بيار البطل والشاعر، وهذا ما يؤكّده الروائي في قوله: «لم يكن لأبي اسم وتاريخ محفوظ في زاوية ما، ماري روز هي التي أعادت لأبي تاريخه، صرت أحبّها أكثر وأكثر، وقرّرت لحظتها أن أبحث عن رفات أبي في الجزائر».[3]

البشير: إنّ العلاقة التي جمعت بين جان بيار والبشير في المركز الحدودي بسوق أهراس هي ما جعلت من هذا الأخير شخصية بارزة في الرواية، فهي تُعدّ شخصية مرجعية باعتبارها النقطة التي نستطيع من خلالها أن نرسم ملامح جان بيار وحياته أثناء خدمته العسكرية في الجزائر، إذ تشترك الشّخصيات في نفس الحدث المتمثّل في معركة عين الزانة التي قُتل بها جان بيار على مرأى من البشير الذي يُعتبر شاهد عيان استند إليه البطل أنطوان لمعرفة تاريخ والده وكيفية وفاته، وقد قدّم السارد مقاطع كثيرة للكشف عن بعض معالم هذه الشّخصية منها قوله: «لم أكد أُكمل كلامي حتى دخل رجل طويل، ذو شوارب، تُغطّي وجهه تجاعيد ويضع قبّعة سوداء على رأسه»[4]، ويواصل أنطوان استقراء ملامح البشير محاولاً الكشف عن أبعاده الداخلية ليكتمل رسم اللّوحة العامة لهذه الشّخصية التي لم تُكتمل ولم تتّضح كليّة في الرّسم الخارجي، ليصبح المتلقّي على معرفة كليّة حول أيّ نوع من الشّخصيات يتحرّك أمامه ويتلقّى

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 57.

[2] - المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

[3] - م نفسه. ص 56.

[4] - م ن. ص 89.

عنه، وذلك في قوله: «أدركت أنّ البشير لا يحبّ جماعة جبهة التّحرير ويرفض حتى الحديث عنهم»[1]، وكذا في قوله على لسان البشير: «كنت أحبّ القوّة ولم أرَ القوّة إلاّ في وجود فرنسا، لهذا اخترتها ولم أهتم لما يقوله النّاس أو أوصف بالخيانة»[2]، فالبشير يرى في فرنسا كلّ شيء كما يقول: «الله في السماء، وفرنسا في الأرض»[3]، ثمّ يواصل أنطوان استكمال الصورة الفنية التي رسمها للبشير أثناء استحضار هذا الأخير للذاكرة، وحديثه عن موت صديقه جان بيار في قوله: «وراح يسحب من جيب سترته الرمادية علبة سجائر باستوس زرقاء وبهدوء أخرج سيجارة وراح يدخّن وكأنّه يستعدّ للغوص طويلاً في الذاكرة، ثمّ لا يلبث أن يدُسّ إبهامه الأيمن في فمه ويرمي في زاوية البيت ذلك التّبغ الأخضر»[4]، فالبشير يمثّل نقطة التّحول في حياة أنطوان وهو الشُّعلة التي أنارت دربه في رحلة بحثه عن قبر أبيه، ومن جانب آخر عاش البشير مع تأنيب الضمير على ما قام به من خيانة وجرائم في حقّ أبناء وطنه، ويظهر ذلك في قوله: «كنت يا أنطوان وحشًا لا يعرف غير الأذى، وشخصًا ليس له من الآدميّة غير اسمه، أنا البشير الحقير، النّتن، السّيء، المجرم، التّافه، أنا كلّ ما يرمز للخيانة»[5]، ويحسّ على حدّ قوله أنّه: «رقم مهمل في معادلة التاريخ»[6]، فقد خسر كلّ شيء من جهة حب وطنه وأبناء وطنه، ومن جهة تهميش فرنسا له وعدم اعترافها بجميله، وإخلافها بوعودها التي أوهمتهم بها كعادتها.

جان بيار: هو الشّخصيّة المحوريّة التي انبنت عليها معظم أحداث الرواية، فهو شخصيّة رئيسيّة تتمتّع بالقدرة الخلاّقة على دفع الشّخصيات الأخرى للدوران حولها، إذ أنّ البحث عن قبر جان بيار هو الحدث الرئيسي الذي تدور حوله الرواية، وقد وجد السّارد وسائل مختلفة تمامًا لإبراز شخصيّة جان بيار هي كتابة الرّسائل، وهي الوسيلة التي انتقاها جان بيار لسرد قصّته والكشف عن جوانب من حياته، وقصّة وفاة جان بيار بمعركة عين الزّانة تُعدُّ مدار

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 89.

[2] - المصدر نفسه. ص 95.

[3] - م نفسه. ص 93.

[4] -م ن. ص 92.

[5] - م ن. ص 190.

[6] - م ن. ص 120.

الشّخصيات الأخرى إذ أنّ معظم شخصيات الرواية لها علاقة وقصّة معها خاصّة ما تعلّق برحلة العمل التي قادته إلى الجزائر وانتقاله عبر فضاءاتها، وكذا موته ودفنه تحت ترابها، وقد وردت في الرواية مقاطع عديدة في وصف شخصية جان بيار منها قول أنطوان: «كم أنت عظيم يا أبي عندما تواجه الموت، لم تكن تخشى الموت، إنّها سمة الرجال الذين يموتون مرّة واحدة»[1]، وقد تعرّفنا على شخصية جان بيار وجانباً من حياته من خلال رسائله ومن خلال وصيّته التي تركها مع البشير حين قال له: «إنّها أغلى من البترول الذي يخرج من الصحراء، أريدك أن تحتفظ بها وكأنّها تركة لأبنائك»[2]، وقد كشفت تلك الرسائل والدفتر الصغير عمّا كان يتمتّع به جان بيار من شجاعة ورباطة جأش لا مثيل لهما، حيث جاء في وصيّته: «لا تنزعج من كلمة الموت، لأنّ أباك يعيش الموت كلّ يوم، لهذا لا يزعجه شيء اسمه الموت»[3]، والملاحظ أنّ السارد قد اجتهد في خلق بُؤر درامية تعبّر عن تقلّبات السرد وحالات الشّخوص بالتركيز على شخصية جان بيار باعتبارها ساحبة للشّخصيات الأخرى، وهي تشكّل محور أحداث الرواية.

<u>2/ الشخصيات الثانوية</u>: هي التي يمكن الاستغناء عنها في نمو الحبكة، وقد تكون مساعدة في تطوّر شخصيّة البطل أو يقتصر دورها على إكمال الديكور السردي أو رسم صورة للبيئة التي تجري فيها الأحداث، خصوصًا في الروايات الواقعية، فعلى الرّغم من أنّ الشّخصيات المسطّحة لا تمتلك العمق والتّطور من حيث ا ء إلاّ أنّ لها دورًا فعّالاً في تأسيس الحدث الدرامي وتسويغه، ومن خلالها نستطيع اكتشاف عمق وتحوّلات الشّخصيات النّامية في الرواية، فعلى سبيل المثال نجد في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) شخصيات كثيرة مسطّحة وغير متطوّرة تسير على وتيرة واحدة لكنّها ذات فاعلية في بناء الحدث وتطوّره، فالسرد أحيانًا يكشف جوانب كثيرة من حياة الشّخصية، كما يمكن من خلاله اكتشاف ما تنطوي عليه نفسية هذه الشّخصية، فمثل هذه الشّخصيات وعلى الرّغم من سطحيّتها إلاّ أنّ حضورها في

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 103.

[2] - المصدر نفسه. ص 106.

[3] - م نفسه. من ص 100 إلى ص 101.

مسرح الأحداث لا يتقوقع في مساحات ضيّقة، بل يشغل مساحات واسعة على طول بنية الرواية، ومن بين هذه الشّخصيات في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) نجد:

جانيت: تشارك جانيت خادمة عائلة مالو في موقف يوازي موقف الشّخصية الرّئيسية، إذ غالبًا ما تُقدّم جانبًا من حياة الشّخصيات الرّئيسية، فهي كما يقول أنطوان: «جانيت الخادمة إنّها أشبه بملاك يحرص البيت من الشّرور»[1]، وقوله: «هي المرأة التي اختزلت كلّ ما في البيت، ليست من أهل مالو لكنّها كانت واحدة منهم بأحاسيسها وخدمتها المخلصة للعائلة»[2]، وقد اتّسم هذا المركّب البنائي للشّخصية بدقة التّصوير ومهارة الروائي في خلق توافقات تعزّز وظائف هذه الشّخصية في النّسيج الروائي، ممّا جعلها عنصرًا مهمًّا ومساعدًا في تطوّر أحداث الرواية، فشخصية جانيت ساهمت في نسج أحداث الرواية من خلال سردها لقصة كاترين وزواجها بجان بيار، وهي حافظة أسرار العائلة، فرغم الاضطراب الذي كانت تعيشه العائلة إلاّ أنّها كانت دائمًا تقف إلى جانبهم وتحاول إرضاء كلّ فرد منهم، ويظهر ذلك في قول أنطوان: «وأنظر إلى جانيت الهادئة دائمًا وأقول ما أعظم هذه المرأة التي منحت عمرها لعائلة قتلتها البزّات العسكرية والحزن المتواصل»[3].

كاترين: هي أمّ البطل أنطوان، تمرّ هذه الشّخصية بأطوار حياتية ونفسية متعدّدة خاصّة بعد الأزمة الحادّة التي تعرّضت لها جرّاء وفاة زوجها جان بيار، حيث أبقتها صامتة تعانق وحدتها ولا تكلّم أحدًا، وتأتي الإشارة إليها في سياق الحديث عن البطل حيث أنّ حضورها عابر ومرهون في نفس الوقت بوجود البطل، ذلك أنّ في غيابه لا وجود لها، وبالتالي لا وجود لها في زمن الحكي، وقد عمد الروائي في عمليّته الإخبارية إلى طريقة أخرى ضمن متن الرواية في محاولته التّغلغل إلى أعماق شخصياته، بالتّوغل داخل أفكارها لنقل شعورها وما يجوب في خاطرها من إحساسات يستشعر كينونتها، ومثال ذلك قوله: «أمّي كاترين كعادتها، لا تبرح

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 47.

[2] - المصدر نفسه. ص 60.

[3] - م نفسه. ص 79.

مكانها، لا تختلف عن المومياء»[1]، وأيضًا قوله: «كنت أنظر أحيانًا إلى أمّي الميّتة الحيّة وأسأل نفسي عمّا تفكّر فيه الآن، إنّها مع أبي ولا ثالث بينهما»[2]، وهذه المقاطع وغيرها تحيل على ما تعانيه الأم من اضطراب وانفعال أدّى بها إلى ملازمة السّرير.

مصطفى: تقوم هذه الشّخصية بدور تكميلي وثانوي، حيث يستدعيها الروائي كعامل مساعد أو معيق، تعرّف عليه البطل أنطوان في مدرسة الموسيقى إذ قال: «في مدرسة الموسيقى تعرّفت إلى طالب جزائري كان يدرس الموسيقى الكلاسيكية، ولم يكن من ذلك النّوع الذي يندمج بسرعة كبيرة في كيانات أخرى»[3]، ومصطفى شخصية ثانوية لكنّها استطاعت أن تطبع الإعجاب في نفس أنطوان من خلال مناقشاته معه، حين قال له: «أمنيتي الوحيدة هي العثور على قبر أبي في منطقة سوق أهراس»[4]، فردّ عليه مصطفى: «لا أنصحك بأن تفكّر في ذلك قبل ثلاثين أو أربعين عامًا... الدّم لا يزال ساخنًا»[5]، وقد جاءت ردّة فعل مصطفى لتشكّل منظورًا استطاع أنطوان من خلاله الكشف عن شخصية الإنسان الجزائري. ويحاول السارد في مقاطع أخرى استقراء شخصية مصطفى منها قوله: «لم يكن مصطفى كثير الكلام غير أنّ له ردود فعل غير محسوبة تصل أحيانًا إلى الحدّ الذي يقلب فيه المكان إلى معركة»[6]، نلاحظ أنّ السارد قدّم لنا من خلال هذه الملفوظات السردية (لم يكن كثير الكلام، له ردود فعل غير محسوبة، يقلب المكان إلى معركة) معلومات ضمنية ومعرفة غير مباشرة عن الشّخصية، حيث أنّ القارئ مدعو لاستخراج واستكشاف مظاهر الشّخصية من خلال ما تحيل عليه الأفعال، ففي مقطع آخر يقول السارد: «لم يكن مصطفى يحبّ الحديث عن فرنسا وتاريخها في الجزائر ويتجنّب كلّ إشارة إلى ذلك، لكنّي لم أتردّد في إثارة الموضوع معه»[7]، فهنا يلجأ الروائي إلى تقنية

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 47.

[2] - المصدر نفسه. ص 79.

[3] - م نفسه. ص 41.

[4] - م ن. ص 42.

[5] - م ن. الصفحة نفسها 42.

[6] - م ن. ص نفسها.

[7] - م ن. ص ن.

الوصف كونها شكلاً رمزيًّا وتعبيريًّا قادرًا على اختراق المجال الكلامي بُغية التعبير عن أفكار عديدة.

مخلوف: استخدم الروائي تقنيات مختلفة في إطار عملية سرد الأحداث لتقديم شخصية مخلوف والكشف عن ملامحها في مواضع من الرواية، فمرّة يجعلها تقدّم نفسها على أنّها شخصية محدودة الثقافة من خلال قوله: «أنا لم أدخل المدرسة النّظامية، لأنّ المحظوظ من وجد مكانًا أيّام الثّورة في مدرسة حقيقية، إنّما كنت أسرق معلومة من هنا وأخرى من هناك، فصار بحوزتي ما يكفي للتّحاور مع النّاس»[1]، ومرّة أخرى يجعل الشّخصيات الرّئيسية تتحدّث عنها كقول أنطوان عند توديعه لمخلوف: «وجدنا مخلوف بطاقيته الأرجوانية وسيجارته التي يداعبها ذات اليمين وذات اليسار في انتظارنا، واتجهنا إلى المطار، وما إن وصلنا حتى أخرج مخلوف من صندوق سيارته قفّة فيها إناء نحاسي به عسل محلي وعرجون تمر تمّ انتقاؤه بعناية فائقة، قائلاً هذا عربون تعارف بيني وبينكم... أمّا التّاريخ فلن تغيّره أيدينا لا في إين إيكر ولا في سوق أهراس»[2]، واستخدامه لهذه التقنيات المختلفة أتاح له مرونة كبيرة في رسمه لهذه الشّخصية التي تنحصر مهمّتها أساسًا في مساعدة الشّخصية الرّئيسية (أنطوان)، ومن ناحية أخرى هي أقلّ حضورًا من الشّخصيات الرّئيسية ولا تستحوذ على اهتمام الكاتب، ويتّضح من

قطع السّابق أنّ العلاقة بين أنطوان ومخلوف تبدو تجسيدًا حيًّا لمدى التّفاعل بين شخصية رئيسية وشخصية ثانوية، وتكمن مهمّة مخلوف في الرواية في مرافقة أنطوان وماري روز إلى سوق أهراس بحثًا عن قبر جان بيار، فكلّ شخصية من الشّخصيات الثّانوية السّابقة تقوم بأدوار ثانوية ولكنّها تعمل على ربط أجزاء العمل السردي بعضها ببعض.

وعمومًا يمكن القول إنّ «الحديث عن الممثّل هو الحديث عن السّند المشخّص الذي يشتغل كنقطة جذب تلتفّ حولها الأحداث و منح الخطاب بعدًا إنسانيًّا، وبعبارة أخرى فإنّ

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 131.

[2] - المصدر نفسه. ص 182.

الممثّل هو نقطة إرساء نهائيّة في عمليّة التّمثيل الخاصة بقيمة دلالية، فالتّمثيل يقود من أشدّ العناصر تجريدًا إلى أشدّها محسوسيّة عبر محطّات تمتلك قواعد تنظيميّة خاصة بها»[1].

[1] - سعيد بنكراد. السيميائيات السردية (مدخل نظري). ص 133.

الفصل الأول

الزمن

المبحث الأول

مفهوم الزمن

يحتلّ الزّمن أهميّة كبيرة في الدّراسات السّردية، حين أدرك الدّارسون في وقت مبكر أهمية هذا العنصر خاصة في القصة والرواية. وهذا الاهتمام بالزمن «أشدّ ما نلمسه في الرواية التي تظلّ مع التّوجُّه الصحيح أكثر الأشكال الأدبية مرونة وأشّدها إثارة»[1] ويجدر بنا التّنويه إلى أنّ «معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية من حيث الشّكل والطريقة كانوا مشغولي الذهن بالزّمن، طبيعته، وقيمته، وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية»[2]. وقد «اتخذت دراسة الزّمن في منطلقها منحى تجريبيّاً، وتركّزت في أزمنة الأفعال وقد اعتمد **إميل بنفنيست** **E.Benveniste** على هذه الأزمنة للتمييز بين الخطاب والحكاية، واستخدمه **فانريخ** **H.Wenrich** للتفريق بين زمن السرد وزمن الشرح والنّقد والتّعليق»[3]، حيث استغلّ الدّارسون إمكاناته «لترتيب أنماط ممتعة وتكثيف التّوتر وتعزيز الإيهام القصصي وتقوية احتمال القصة... ثمّ إنّ عنصر الزمن يفرض على القصص قيوداً صارمة، وقد أدّت الرّغبة في خلق إحساس سريع وعميق بالزّمن إلى تجريب كثير من مؤثرات الزّمن التي تتجاوز قيود الواسطة»[4]، فهو يمسّ جميع نواحي القصة: «الموضوع والشكل والواسطة، أي اللغة»[5].

يعتبر عنصر «الزمن في القصة ذو أهمية كبيرة، وأنّه إلى حدّ كبير يقرّر للمؤلف اختياره لموضوعه ومعالجته له، والطريقة التي يشكّل بها عناصر قصّته ويرتّبها، والطريقة التي يستخدم بها اللغة للتّعبير عن مفهومه لعملية الحياة ومعناها»[6]، ومنه فإن النّظر في مرور الزمن في القصة وأثره على الفكر أصبح صعباً إن لم نقل مستحيلاً كالنّظر في طبيعته ومعناه، ذلك أنّه «يقتضي التّخلّي عن الشكل الوحيد الذي يستطيع الفكر أن يعبّر عن نفسه به، وهو اللغة، ذلك أنّ اللغة تتألّف من وحدات محدودة متمايزة، ولذلك لا تستطيع تصوير ما هو غير محدود ومستمر. وأحد أغراض الروائي هو على وجه التحديد الإيهام بهذه الخواص كما يراها

[1]- أ أ مندلاو. الزمن والرواية. بكر عباس. مراجعة: إحسان عباس. دار صادر. بيروت.ط1. 1997م.ص 17.

[2]- المرجع نفسه. ص 22.

[3]- لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. ص 103.

[4]- أ أ مندلاو. الزمن والرواية. ص 269.

[5]- المرجع نفسه. ص 39.

[6]- م نفسه. ص 265.

بالفكر والإحساس»[1]. فالزمن إذن من أهمّ التّقنيات الخالصة التي تكتب بها كل من القصة والرواية، فليس «الزمن والمكان مجرّد سمات نصّية وحسب، بل يعملان كوحدة ذهنية تؤسس مهاد عمليات القراءة والكتابة، ومن شّأن هذا التّرابط التام بينهما توحيد أشتات العناصر الزمانية والمكانية في النص»[2]، إذ أنّ الزمن هو ما «يعيننا في السرد خصوصاً للعلاقة التي يقيمها بين نظام ترتيب الأحداث ولحظة اكتشافها»[3]، إذ أنّه «لا يُفهم منطق الزمن إلاّ بربطه بالأحداث»[4]، بالأحداث»[4]، ومنه فإنّ «العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل تُنتِجُ بنية شديدة التعقيد حرجة التوازن»[5]، وهذا الزمن هو ما يشكل «العلاقة الزمنية بين الأشياء الأشياء ولا يتأثر بإدراك المرء الحسي. وهو بكلمات **نيوتن:** الزمن المطلق الحقيقي الرياضي يجري بنفسه وطبيعته بصورة مطردة دون أيّة علاقة بأيّ شيء خارجي، والزمن الاصطلاحي ينطبق عليه أيضاً ما سمّاه **نيوتن** الزمن النسبي الظاهري العام، ويستخدم لمناسبته الدنيوية، وهو يهيّء مقياساً خارجياً للمدة بواسطة الحركة، ويُستعمل بصورة عامة بدلاً من الزمن الحقيقي، كالساعة واليوم والشهر والسنة»[6].

يمكن القول إنّ «البناءات الزمنية هي في الواقع، من التعقيد المضني بحيث أنّ أمهر المخطّطات، سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي، أو في نقده، لا يمكن أن تكون إلاّ مخطّطات تقريبية عادمة الإتقان، غير أنّها تُلقي شيئاً من الأضواء المزيلة للغموض، فينبغي أن نبدأ دائماً بالدرجات الأولى»[7]، إذ أنّه«لا يمكننا أن نعيش مجرى الزمان وكرّ الأيّام إلاّ إذا جزّأناهما قطعاً قطعاً، ويظهر لنا كلّ جزء بالتّأكيد كأنّه موجّه، وكأنّ له مدى معيّناً، أو

---

[1]- أ أ مندلاو. الزمن والرواية. ص 171.

[2]- سعد البازعي وميجان الرويلي. دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. ط 3. 2002م. ص 171.

[3]- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. د ط. 1992م. ص 305.

[4]- صدوق نور الدين. البداية في النص الروائي. دار الحوار. سورية. ط 1. 1994م. ص 38.

[5]- أ أ مندلاو. الزمن والرواية. ص 76.

[6]- المرجع نفسه. ص 76.

[7]- ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة: فريد أنطنيوس. منشورات عويدات. بيروت. ط 2. 1922م. من ص 98 إلى ص 99.

كأنّه ينبغي أن يكون موجّهاً بالنّسبة إلى سائر الأجزاء، غير أنّه يبدو لنا دائماً كجزء معيّن، معروض على غشاء من النّسيان أو الغفلة»[1]. وحتى نستطيع «درس الزمن في ديمومته، ونتمكّن بالتالي من إيضاح الأخطاء ينبغي لنا في الواقع أن نطبّقه على مدى معيّن، وأن نعتبره كأنّه مسافة علينا أن نجتازها»[2].

1/مفهوم الزمن لغة:

يعرف **بطرس البستاني** الزمن في قاموسه محيط المحيط بقوله: «زمن الرجل بزمن زمنًا وزُمْنة وزمانة أصابته الزّمانة، أزْمَنَ الشيء أتى عليه الزمان وطال والاسم من ذلك الزمن والزُّمنة وأزْمَنَ بالمكان أقام، الزمان العصر واسم لقليل الوقت وكثيره. وقيل خُصّ بستة أشهر، وقيل من شهرين إلى ستة أشهر، ج أزمان وأزمِنة. وقال في الكليات الزمان عبارة عن امتداد موهوم غير قارِ الذات متّصل الأجزاء. والزمان عند أرسطو هو مقدار الفلك الأعظم الملقّب بالفلك الأطلس. قال السيّد الجرجاني في التعريفات: الزمان مقدار حركة الفلك الأطلس عند الحكماء. وعند المتكلّمين عبارة عن متجدّد معلوم يُقدّر فيه مُتجدّد آخر موهوم كما يُقال آتيك عند طلوع الشمس، فإنّ طلوع الشمس معلوم والإتيان موهوم. فإذا قرن ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الإيهام، والأزمنة عند الصرفيين ثلثة وهي الماضي والحاضر أو الحال والآني أو المستقبل»[3]، أمّا الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتابه العين فيقول: «الزّمن: من الزّمان، والزّمَن: ذو الزّمانة، والفعل زَمِن يزمن زمانًا وزمانة، والجميع: الزّمْنى في الذكر والأنثى. وأزْمَنَ الشيء: طال عليه الزمان»[4].

2/ مفهوم الزمن اصطلاحًا:

يختلف مفهوم الزمن ويتباين من ناقد إلى آخر سواء تعلّق الأمر بالنقاد العرب أو الغربيين، حيث أنّ لكل ناقد نظرته الخاصة حول الزمن وتجليّاته في الدراسات السردية.

---

[1]- ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. من ص 102 إلى ص 103.

[2]- المرجع نفسه. ص 103.

[3]- بطرس البستاني. محيط المحيط. ص 379.

[4]- أبي عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي. العين. تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. د ب. د ط. د س ج 7. ص 375.

إذ تعزو **سيزا قاسم** مثلاً أسباب اهتمامها بتحليل الزمن إلى محوريته وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، وإلى أنّه يمثّل إلى حدّ بعيد طبيعة الرواية وشكلها، وترى الباحثة أيضاً أنّه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع استخراجه من النص كالشخصية أو الأشياء الموجودة في المكان، فالزمن يتخلل الرواية كلّها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة جزئية فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرواية[1]. فالزمن في نظرها هو «القصة وهي تتشكّل وهو الإيقاع»[2].

ويذهب **عبد المالك مرتاض** هو الآخر إلى عرض تصوّره الخاص حول الزمن حيث يقول: «كأنّ الزمن في ألطف دلالته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ، أي كأنّ حركة الحياة تتباطئ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن التي تحوّل العدم إلى وجود حيني أو زمني يسجّل لقطة من الحياة في حركتها الدّائمة وديمومتها السّرمدية... فالزمن إذن مظهر نفسي لا مادي، ومجرّد لا محسوس ويتجسّد الوعي به من خلال ما يتسلّط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهو وعي خفيّ، لكنّه متسلّط، ومجرّد، لكنّه يتمظهر في الأشياء مجسّدة»[3].

مثل ما تختلف نظرة النقاد العرب للزمن، فإنّ مفهومه يتباين أيضاً في أوساط الدارسين الغربيين، حيث يذهب **رولان بارت R.Barthes** إلى التّأكيد أنّ الزمنية ما هي إلاّ طبقة بنيوية من طبقات الخطاب، وأنّ ما نسميه الزمن في القصة لا يوجد إلاّ وظيفياً في نظام دلالي، فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل ما للكلمة من معنى، ولكن إلى المرجع. أمّا **تودوروف Todorov** فيرى أنّ قضية الزمن تطرح بسبب وجود زمنيتين تقوم بينهما علاقات معيّنة، زمنية العالم المُتَقَدَّم، وزمنية الخطاب المقدَّم له، ويرى أنّ هذا الاختلاف بين نظام الأحداث، ونظام الكلام بديهي ولكنّه لم ينل حظّه كاملاً من النّظرية الأدبية إلاّ عندما اعتمده الشّكلانيون الرّوس

---

[1]- ينظر. سيزا قاسم. بناء الرواية (المقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. د ط. 1984م. من ص 26 إلى ص 27.

[2]- المرجع نفسه. ص 44.

[3]- عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. من ص 172 إلى ص 173.

كقرينة من القرائن الأساسية لإقامة تعارض بين المتن (نظام الأحداث) والمبنى (نظام الخطاب)[1].

إنّ نظرة **تودوروف Todorov** للزمن تكمن أساساً في أنّه « يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيّل»[2]، ذلك أنّ هذا الأخير يلعب «أغرب الحيل على المدّة فيقلّصها أو يجعل مدداً مختلفة تتدمج مع بعضها، مدخلاً واحداً في الأخرى، أو يدبر في آن واحد عدّة مدد متراكبة فوق بعضها ولكلّ منها سرعة الحركة الخاصة بها»[3].

وكمفهوم عام للزمن يمكن اعتباره بمعنى من المعاني «مطلقاً، أي أنّه لا يمكن تفسيره أو تعريفه بمصطلحات أساسية لأنّه هو نفسه أحد الوجوه الأولية التي يمكن اختزالها لكلّ شيء في حقل التجربة الإنسانية، وبالعكس يمكن اعتباره نسبياً، أي أنّ له قيمة معرفية فقط عندما ينسب إلى ظواهر محسوسة، فهو إحداثي لتحديد جميع أشكال الوجود إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ لا شيء يمكن أن يكون آنياً، ولا شيء ملموساً يمكن أن يوجد في الأبعاد المكانية الثلاثة وحدها»[4].

---

[1]- ينظر. رولان بارت. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ترجمة: منذر عياش. منشورات مركز الإنماء الحضاري. مصر. ط 1. 1993م. ص 54.

[2]- تزفيطان تودوروف.الشعرية. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط 1. 1987م. ص 47.

[3]- أ أ مندلاو. الزمن والرواية. ص 243.

[4]- المرجع نفسه. من ص 169 إلى ص 170.

المبحث الثاني

أنواع الأزمنة

بعد حديثنا عن الزمن ومفهومه، وعرضنا لبعض الآراء والتصورات التي تباينت في تحديد مفهوم الزمن سواء عند الدارسين العرب أو الدارسين الغربيين كلّ حسب منظوره ورأيه الشّخصي، كان لزاماً علينا أن نحطّ رحال بحثنا عند أنواع الزّمن بعد عدم حصولنا على تعريف جامع مانع للزمن ذلك أنّ هذا الأخير لا يستقرّ على حالة واحدة وإنّما يتراءى لنا بعدّة أوجه.

يشكّل الزمن «واحداً من أهمّ المقولات الأساسية في تجربة الإنسان. وقد طُرحت الشّكوك حول صلاحية اعتباره مكوّناً للعالم الفيزيقي، بيد أنّ الأفراد والمجتمعات مازالوا يواصلون تجربتهم معه وينظمون حياتهم وفقه. فبعض مفاهيمنا حول الزمن مشتقة من العمليات الطّبيعية مثل: النهار، الليل، السنة الشمسية بفصولها الأربعة ... وحتى الشّخص المبعد عن كلّ إدراك للعالم الخارجي بإمكانه مع ذلك، على نحو محتمل مواصلة تجربة تتابع أفكاره وأحاسيسه بين هذين الطّرفين الطّبيعي والشّخصي هناك مجرى التجربة الزمنية »[1]، وتجدر الإشارة إلى أنّ «بناء السرد المتقطّع على القصة المفكّكة، والسرد المرسل على اللاّقصة نجم عنه على مستوى الزمن، تكسير خطيّته وتطوره وفق منطق الزمن كما هو (الواقع) حيث يقوم على الترتيب، ويؤطّر بين بداية ونهاية، إنّ زمن الخطاب لا يوازي زمن القصة: هناك مفارقات زمنية لا حصر لها وهي تلعب دوراً كبيراً في تحطيم سيرورة الأحداث »[2]، فليس من الضروري «من وجهة نظر البنائية أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصة مع الترتيب الطّبيعي لأحداثها كما يُفترض أنّها جرت بالفعل »[3]، ذلك أنّ القصة الواحدة «يمكن أن تُروى بطرق متعدّدة ومختلفة، فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الرّوائيين فإنّ كلّ واحد سيمنح لأحداثها ترتيباً زمنياً يتناسب مع اختياراته الفنية وغاياته الفنية، فيقدّم ويؤخر في الأحداث بما يحقق غاياته الجمالية»[4]. بإمكاننا دائماً أن نميز بين زمنين في كلّ رواية:

---

[1]- شلوميت ريمون كنعان. التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة). من ص69 إلى ص70.

[2]- سعيد يقطين. أساليب السرد الروائي العربي مقال في التركيب. الرواية العربية (ممكنات السرد). المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ط 1. 2006م. ص 341.

[3]- حميد لحمداني. بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي). ص 73.

[4]- محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص 88.

1/ زمن القصة: «وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكلّ قصة بداية ونهاية يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي.

2/ زمن السرد: هو الزمن الذي يقدّم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقاً لزمن القصة، بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد»[1]، فحين نقارن «زمن النص بزمن القصة الاصطلاحي، أي بالكرونولوجيا (الطبيعية المثالية) نجد أنّ (معياراً) افتراضياً للتوافق التام بين الاثنين نادراً ما يتحقق ويبقى تقريباً مقتصراً على النص الأكثر بساطة. حيث أنّ دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما يكون من خلال «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية في القصة، وذلك لأنّ نظام القصة هذا يشير إلى الحكي صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك»[2]، ورغم أنّ النص في التطبيق دائماً يتجلّى في التّتابع الخطّي، فهذا لا يحتاج إلى توافقه مع التّتابع الكرونولوجي للأحداث، بل غالباً وكثيراً ما ينحرف عنه خالقاً بذلك أنواعاً متنوعة من التّنافرات»[3]، ذلك أنّ «الخطاب لا تتوفر له سوى إمكانية تقديم مستويات زمنية متعدّدة»[4].

إنّ أسهل علاقة يمكن ملاحظتها هي «علاقة النّظام، فنظام الزمن الحكائي (زمن الخطاب) لا يمكن أبداً أن يكون موازياً تماماً لنظام الزمن المحكي (زمن التخيل)،ثمة بالضرورة تدخلات في القبل والبعد، ومردّ هذه التّدخلات الاختلاف بين الزمنيتين من حيث طبيعتهما، فزمنية الخطاب أُحادية البعد، وزمنية التخيل متعدّدة، واستحالة التّوازي تؤدّي إلى الخلط الزمني الذي نميّز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء، والاستقبالات أو

---

[1]- محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص 87.

[2]- جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأسدي وعمر حلي. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط 2. 1997م. ص 47.

[3]- شلوميت ريمون كنعان. التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة). ص 72.

[4]- عبد الله إبراهيم. المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة). المركز الثقافي العربي. بيروت. ط 1. 1990م. ص 159.

الاستباقات»[1]، ومنه فإنّ خاصية زمن السرد أنّه لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية، وهذه الأخيرة هي «عدم توافق في الترتيب، بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتّتابع الذي تُحكى فيه، فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكّل نموذجاً مثالياً للمفارقة»[2]، وهذه الأخيرة «توقف استرسال الحكي المتنامي، وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقًا من النقطة التي وصلتها القصة»[3]، وتتمثل هذه المفارقات في تقنيتي الإلحاق و الاستباق:

1/ الإلحاق (الاسترجاع): هو «مفارقة زمنية تُعيدنا إلى الماضي بالنسبة للّحظة الرّاهنة، استعادة الواقعة أو وقائع حدثت قبل اللّحظة الرّاهنة»[4]، وتقوم هذه التقنية على«عودة الراوي إلى حدث سابق... وهذه المخالفة لخطّ الزّمن تولّد داخل الرواية نوعاً من الحكاية الثانوية، ولا شيء يمنع من أن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعاً أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية يمكن أن يكون الاسترجاع موضوعياً (مؤكّداً) أو ذاتياً (غير مؤكّد)، أمّا وظيفته فهي غالباً تفسيرية: تسليط الضوء على ما فات أو غمُض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد»[5]، فالسرد اللّاحق هو «الوضع الشائع في القص الكلاسيكي الذي يحكي أحداثاً ماضية»[6]، حيث «يُري للقارئ فيما بعد ما قد وقع من قبل»[7].

الاسترجاع إذن أو التّأجيل يتألّف من عدم إفشاء الحقائق التي ينبغي أن تكون في النص وتأجيلها إلى زمن لاحق وهذا ما يخلق تشويقاً من نوعين مختلفين: الأوّل متوجه نحو مستقبل القصة ومتوجه نحو ماضيها[8].ذلك أنّ كلّ عودة إلى الماضي «تشكل بالنسبة للسرد استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويُحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي

---

[1]- تزفيطان تودوروف. الشعرية. ص 48.

[2]- جيرالد برنس. المصطلح السردي. ترجمة: عابد خزندار. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط 1. 2003م. ص 24.

[3]- أدونيس. الثابت والمتحول. دار عودة. بيروت. د ط. 1979م. من ص 213 إلى ص 215.

[4]- جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص 25.

[5]- لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. ص 18.

[6]- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص 285.

[7]- تزفيطان تودوروف. الشعرية. ص 48.

[8]- ينظر. شلوميت ريمون كنعان. التخييل القصصي. ص 183.

وصلتها القصة، ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائياً عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائماً لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي، وتحقق هذه الاستذكارات عدداً من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثمّ عادت للظهور من جديد»[1]، والاسترجاع أنواع:

أ/ الاسترجاع التام: Analépse Complète: «هو ذاك الذي يتصل آخره ببداية الحكاية من دون تقطّع، وهذا النّوع الذي ارتبط بتقنية كتابة الرواية بدءًا من وسطها يرمي إلى استعادة الجزء الساقط من الحكاية الذي يشكّل عموماً جزءًا مهمّاً منها، أو الجزء الأساسي.

ب/ الاسترجاع الجزئي: Analépse Partielle: هو الذي ينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسرد الأوّلي، وهذا الاسترجاع يغطي جزءًا محدّداً من الماضي، معزولاً ومنقطعاً عمّا حوله، أمّا وظيفته فهي تقديم معلومات محدّدة ضرورية لفهم الأحداث.

ج/ الاسترجاع الخارجي: Analépse externe: هو الذي يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية الحكاية، فالتعريف بشخصية جديدة يمكن أن يتمّ بذكر حدث من ماضيها سابق زمنياً لبداية الرواية، العودة إلى هذا الحدث هي استرجاع خارجي لأنّ زمن الحدث خارج زمن الرواية[2].

د/ الاسترجاع الداخلي: Analépse interne: « هو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي، وهو أنواع:

1 الاسترجاع الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية: Homodiégétique ويسميه البعض (جواني الحكي)، وهو الذي يجانس موضوعه موضوع الحكاية وهو نوعان، تكميلي ومكرّر:

الاسترجاع الداخلي التكميلي: Complétive أو (الإرجاع Renvoi): وهو الذي يسدّ نقصاً حاصلا في السرد، إنّه تعويض عن حذف سابق.

---

[1]- حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي. من ص 121 إلى ص 122.

[2]- ينظر. لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. من ص 18 إلى ص 19.

الإسترجاع الداخلي المكرّر: Répétive أو (التذكير Rappel): هو إشارات القصة إلى ماضيها، قد تعود القصة على أعقابها عودات قصيرة غالباً قصد التذكير»[1].

هـ/ الاسترجاع المختلط: Analépse Mixte: هو «الذي يسترجع حدثاً بدأ قبل بداية الحكاية واستمرّ ليصبح جزءًا منها، فيكون جزء منه خارجياً والجزء الباقي داخلياً»[2].

2/ الاستباق: وهو «القص الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر»[3]. فالاستباق«يحصل عندما يعلن السرد مسبقاً عمّا سيحدث قبل حدوثه»[4]، فهو «مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد، والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلّم ، ولا سيما في كتب السّير والرّحلات حيث الكاتب والراوي والبطل أدوار ثلاثة يمثّلها فرد واحد، وهذا الاختلاط في الأدوار يؤدّي إلى تداخلها وبالتالي إلى تداخل أزمانها، ويتّخذ الاستباق أحياناً شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعاً ما بشأن المستقبل»[5]، حيث يمكن للاستباق أن « يستخدم بشكل فعّال فيما يسمّى بالسرد العليم بكلّ شيء»[6]، من خلال «سرد حدث قصة في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة... فالسرد يقوم برحلة في مستقبل القصة»[7]، إذ تسعى «الاستباقات إلى استباق الأحداث والقفز على حاضر النص»[8]، فالسرد السابق هو نوع من «السرد التوقعي الذي عادة ما يستعمل صيغة المستقبل، لكن أحياناً صيغة الحاضر، ولئن كانت الأمثلة على ذلك زاخرة في التنبؤات التوارتية، فالنصوص الحديثة التامة المكتوبة بمسحة توقعية قليلة بدلاً

---

[1]- لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. ص 20.

[2]- المرجع نفسه. ص 21.

[3]- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص 285.

[4]- محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص 89.

[5]- لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. من ص 15 إلى ص 16.

[6]- شلوميت ريمون كنعان. التخييل القصصي. ص 77.

[7]- المرجع نفسه. ص 74.

[8]- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 133.

من ذلك يميل هذا النّوع من السرد إلى الظهور في القص من داخله على شكل تنبؤات، لعنات أو أحلام الشّخوص التّخييلية»[1].

هناك على الأقّل طريقتان أو شكلان لاشتغال الاستشراف بحسب طبيعة المهمّة المسندة إليه في النص وهما:

أ/ الاستشراف كتمهيد Amorce: «في حالات كثيرة يكون الاستشراف مجرّد استباق زمني الغرض منه التّطلع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة، وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلّعات مجرّدة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص. فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه»[2].

ب/ الاستشراف كإعلان Annonce: «يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان عندما يُخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق... لأنّه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحوّل توّاً إلى استشراف تمهيدي أي إلى مجرّد إشارة لا معنى لها في حينها ونقطة انتظار مجرّدة من كلّ التزام تجاه القارئ»[3]، والاستباق أنواع متعدّدة أبرزها:

استباق تام Prolepse cimpnète: هو «الذي يمتدّ داخل زمن السرد إلى الخاتمة... ومن نهاية زمن السرد إلى زمن الكتابة... ومن داخل زمن السرد إلى زمن الكتابة.

استباق جزئي Prolepse partièlle: هو الذي يتناول حدثاً محدّداً في الزمن واقعاً داخل السرد الأوّلي... أو خارج هذا السرد، وهذا الاستباق الجزئي هو الغالب في الاستباق، وهو يبدأ وينتهي بعبارات صريحة تُعلن بدايته كما تُعلن نهايته»[4].

استباق خارجي Prolepse extèrne: هو «الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتدّ بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمّة والوصول بعدد من خيوط

---

[1]- شلوميت ريمون كنعان. التخييل القصصي. ص 134.

[2]- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 133.

[3]- المرجع نفسه. ص 137.

[4]- لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. ص 16.

السرد إلى نهاياتها، وقد يمتدّ حاضر الكاتب أي إلى زمن كتابة الرواية... فيكون عندئذ شهادة على عمق الذكرى تؤكد صحة الأحداث المروية، وتربط الماضي بالحاضر، والبطل بالكاتب، وتكون ذات طبيعتين: زمنية متعلّقة بالأحداث وصوتية متعلّقة بالشخصيات»[1].

استباق داخلي Prolepse interne: هو «الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني، وظيفته تختلف باختلاف أنواعه، والاستباق الداخلي نوعان:

الاستباق الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية Prolepse interne hètèrodiègètique: وهو الاستباق الذي يروي حدثاً واقعاً ضمن زمن السرد الأولي ولكنّه خارج عن موضوع الحكاية.

الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية Prolepse interne homodiètique: هو الاستباق الذي يتناول حدثاً واقعاً ضمن زمن السرد الأوّلي وضمن موضوع الحكاية وهو نوعان: تكميلي ومكّرر.

– الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية التكميلي Complétive: هو الذي يسدّ مسبقاً نقصاً سيحدث في السرد الأوّلي إنّه تعويض عن حذف لاحق، فوجوده يكمّل السرد.

– الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية المكرر Répétive: وهو الذي يكرر مسبقا، وإلى حد ما مقطعا سرديا لاحقا، ويأتي هذا الاستباق عموما بصورة إشارات قصيرة تنبه إلى حدث سيتناوله السرد لاحقا وبالتفصيل»[2].

استباق مختلط Prolepse mixte : هو«الذي يتصل فيه الاستباق الداخلي بالخارجي فيكون قسم منه داخليا والقسم الآخر خارجيا، أي يتجاوز خاتمة الرواية ويتعدى الحدث الرئيسي الذي تتكون منه الحكاية، ويمكن للاستباق المختلط أن يكون جزئيا أو تاما»[3].

---

[1]- لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. من ص 16 إلى ص 17.

[2]- المرجع نفسه. ص 17.

[3]- م نفسه. ص 18.

3/ تسريع السرد: يحدث تسريع السرد «حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع و أحداث فلا يذكر عنها إلاّ القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقاً»[1].

أ الخلاصة Sommaire: تحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها، والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف...يجوز افتراضا أن نلخص حدثا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة»[2]، بحيث يتم من خلالها «سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة، إنّه حكي موجز وسريع وعابر الأحداث دون التعرض لتفاصيلها»[3]، فالتلخيص «يجمع سنوات برمّتها في جملة واحدة»[4]، ذلك أنّ هذه التّقنية تمثل «جزءاً من كفاءة السرد ذاتها وهي لذلك عنصر هام في الشّرح يتوقّف عليه نسبة كبيرة من نجاح التحليل في الوصول إلى البنية السردية»[5].

أنواع الخلاصة:

1 التقديم الملخّص Présontation resumée: وفيه «تقتصر الخلاصة على تقديم موجز سريع للأحداث والكلمات بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة، أي النّتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية، وبفضل هذا التقديم الموجز تمدّنا الخلاصة بالمعلومات الضرورية عن الأحداث والشخصيات مستعملة أسلوباً شديد الكثافة والتركيز»[6].

2 خلاصة الأحداث غير اللفظية No verbaux: إلى جانب التقديم الملخص الذي «يعرض لحصيلة الأحداث بطريقة اختزالية مبالغ فيها بعض الشيء، هناك نوع آخر يقتصر على

---

[1]- محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص 93.

[2]- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 145.

[3]- محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص 93.

[4]- توزفيطان تودوروف. الشعرية. ص 49.

[5]- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص 289.

[6]- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 153.

تلخيص الأحداث غير اللفظية في الرواية، ويتشكل أساساً من سرد تلخيصي يتناول أجزاء من القصة يقوم الراوي باختيارها وصياغتها من وجهة نظر خاصة»[1].

3 خلاصة خطاب الشخصيات: وتتميز «باستعمال نفس كلمات الشخصيات، أي كما صدرت عنها وعبّرت بها لفظياً، فالأمر يتعلّق إذن بخطاب تلفظته الشخصيات في الأصل ثمّ جرى تلخيصه وتقطيعه من طرف الراوي بأكثر ما يكون من الإيجاز والاقتضاب... وقد يتمّ الإبقاء على الضمير المستعمل في الخطاب الشخصي، فتأتي الخلاصة بالأسلوب المباشر»[2].

ب/ الحذف أو الإسقاط L'ellipse: «يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دوراً حاسماً في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة، وعدم التّطرق لما جرى من وقائع وأحداث»[3]، بمعنى «إغفال أحداث لابدّ أن تكون قد وقعت لكنّها لا تُذكر في النّص»[4].

أنواع الحذف:

1 الحذف المُعلن: وفيه «يجري تعيين المدّة المحذوفة من زمن القصة بكامل الوضوح في النص... أي على نحو بارز لا يجد القارئ معه أدنى صعوبة في متابعة السرد... فما عليه سوى خصم هذه الفترة من حساب القصة ومواصلة القراءة وكأنّ شيئاً لم يقع»[5].

2 الحذف الضّمني: هو «حالة الحذف غير المحدّدة فتكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة، ومدّتها غير معروفة بدقّة (بعد سنوات طويلة... بعد عدّة أشهر...)، ممّا يجعل القارئ في موقف يصعب فيه التّكهن بحجم الثّغرة الحاصلة في زمن القصة»[6].

3 الحذف الافتراضي: «ويأتي في الدّرجة الأخيرة بعد الحذف الضّمني، ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تُسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه... فليس هناك من

1- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 154.

2- المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

3- م نفسه. ص 156.

4- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص 279.

5- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 157.

6- المرجع نفسه. ص 157.

طريقة مؤكّدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزّمني للقصة، مثلاً السّكوت عن أحداث فترة من المفترض أنّ الرواية تشملها... أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما...»[1].

4/ تعطيل السرد: «ينتج عن توظيف تقنيات زمنية تؤدّي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته، أهمّها المشهد والوقفة»[2].

1 السرد المشهدي Récit xénique: «يحتلّ المشهد موقعاً متميّزاً ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظلّ يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية»[3]، حيث يكون المشهد «حوارياً في معظم الأحيان، وفيه يتطابق زمن القصة والحكاية المروية»[4]، وهذا ما يخلق «حالة التّوافق التّام بين الزّمنيتين، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقّق إلاّ عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التّخييلي في صلب الخطاب»[5]، إذ يقوم «المشهد أساساً على الحوار المُعبّر عنه لغوياً والموزّع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية... وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدّثة فلا يضفي عليه أيّة صبغة أدبية أو فنيّة وإنّما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به... فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التّعدّد اللّغوي وتجريب أساليب الكلام واللّهجات... وكلّها طرائق لغوية جارية الاستعمال في الرواية وفي السرد المشهدي بخاصة»[6].

2 الوقفة الوصفية: «تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث... أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو

---

[1]- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 164.

[2]- محمد بوعزة. تحليل النص السردي (مفاهيم وتقنيات). ص 94.

[3]- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 166.

[4]- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص 279.

[5]- تزفيطان تودوروف. الشعرية ص 48.

[6]- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي ص 165.

تقصر»[1]، ويتحقّق الوصف عندما «لا يتطابق أيّ زمن وظيفي مع زمن الخطاب»[2]، ذلك أنّ للوصف امتيازه الخاص كعنصر تشييدي «يعمل إلى جانب السرد محافظاً في نفس الوقت على استقلاله، وعلى تفاعله المستمر مع الأنساق الحكائية المستعملة في الرواية»[3].

الملاحَظ على رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) هو تركيز الروائي عز الدين ميهوبي في سرده للأحداث بدرجة كبيرة على تقنيتي الاستباق والإلحاق، بالإضافة إلى تقنية الصدفة (المفاجأة)، إذ يجزم معظم النقاد أنّ الرواية في حدّ ذاتها مبنية على الصدفة التي هي حالة عاطفية «تحدث حين تنقلب التّوقّعات ويحدث شيء لم يكن في الحسبان، وحدوث المفاجأة يكون فعّالاً بصفة خاصة حين يكون ما يحدث بالرّغم من أنّه يخالف التّوقّعات إلاّ أنّ له أساساً فيما حدث في وقت سابق»[4].

---

[1]- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 165.

[2]- تزفيطان تودوروف. الشعرية. ص 49.

[3]- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 179.

[4]- جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص 227.

المبحث الثالث

الزمن في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة)

1/ الاسترجاع:

حفلت رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) بالكثير من الاسترجاعات بكل أنواعها، وهذا أمر مألوف في الرواية عمومًا، لأنّ الاسترجاع يُعطي القارئ المفاتيح الأساسية ليدخل عالم السرد، حيث كان للرواية مسلكها الخاص في الاسترجاع الذي ظلّ مصاحبًا للسرد حتى النّهاية، واحتلّ مساحة نصيّة واسعة منه، إذ نلمس ذلك في مواقف عدّة من الرواية التي افتتحها **عز الدين ميهوبي** بقراءة بطل الجزء الأول من الرواية (صالح النازا) للمذكرات التي كان قد عثر عليها إثر الحريق الذي شبّ في فندق أسكرام بالاس، فيبدأ باسترجاع الماضي من خلال قوله: «فتحت دفتر الرجل الأنيق، ورحت أقلّب الصفحات الأولى، فلم يكن سوى عدد من صور شارل دي فوكو بلباس الرهبان، وفي الصفحة الثالثة عشر كُتب بحروف عربية (بسم الله الرحمان الرحيم)، وبقية المخطوط كلّها كُتبت باللغة الفرنسية»[1]، ففي هذا المقطع الحكائي يعود بطل رواية اعترافات تام سيتي 2039 (تين أمود) ليسترجع حدثًا قد جرى قبل بداية الجزء الثاني من الرواية، فهو سابق لزمنها وبذلك فهو استرجاع خارجي، ومن أمثلة هذا الأخير أيضًا حديثه عن شخصية مسعود السطايفي الذي «قضى عدّة سنوات في سجن ليون ... كان محكومًا عليه بالإعدام... هو يأتي ليزور المكان الذي أَطلق فيه الرّصاص على ريمون كاري... ثمّ يجلس طويلاً قُبالة السّجن الذي كان نزيلاً فيه، فيستعيد ذكريات فيها شيء من الألم والمرارة والفرح »[2]، فمخلوف هاهنا يسرد للبطل أنطوان حكاية مسعود السطايفي الذي يعدّ شخصية جديدة عاشت هي الأخرى مجموعة من الأحداث التي كان لها الأثر العميق على حياتها، ويبرز ذلك من خلال تردّده على السّجن الذي كانت له معه ذكريات جزء من حياته، حيث أنّ هذا الاستذكار تغيير لاتجاه الإخبار السردي بعد تعلّق ذهن القارئ بصورة حكائية معيّنة تسير وفق خطّ زمنيّ منتظم، إذ يلجأ السارد إلى الانعطاف والانحراف بذهن القارئ عن المبتغى الإخباري من خلال الإشارة إلى أحداث أو التحدّث عن شخصيات سبقت إنجاز الخطاب، فمخلوف في الموقف السابق يستحضر جزءًا من حياة مسعود قبل بداية أو انطلاق

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 05.

[2] - المصدر نفسه. ص 88.

أحداث الرواية، هذا ويبقى الاسترجاع مُهيمنًا في مساحته وعدد مرّات حضوره في الرواية، ومن أمثلته كذلك قوله: «لم أنم ورُحت أستعيد ملامح ماري روز في الحانة والشارع وعلى الجسر الحجري الخاص بالراجلين»[1]، ففي حديث أنطوان هذا يعود بذاكرته إلى تلك الأيّام الجميلة التي كانت ترافقه فيها ماري روز، إذ أنّ كلّ مكان في مدينة أميان يذكّره بملامحها البريئة التي كانت تبعث فيه نوعًا من الطّمأنينة والهدوء وتُشعره براحة أبدية، فأنطوان هنا يستحضر ماضيه مع ماري روز والأيّام التي قضياها معًا، وذلك قصد التّذكير بها، فهو استرجاع داخلي مكرّر منتمي إلى الحكاية، ومن أمثلته أيضًا قوله: «تذكّرت البشير حين سألته عن قبر أبي»[2]، فهو في هذا الموقف يعود ليذكّر بحدث سبق وأن تطرّق إليه حين تحدّث عن زيارته لبيت البشير وإخباره له بمكان تواجد قبر أبيه.

وفي رسالة كان قد وجّهها جان بيار إلى ابنه أنطوان نجدها تحمل استذكارًا لما شهده الأب من عطف ورعاية من قبل عائلته أثناء زيارته لها بعد سنوات وكذا عودته إلى زمن مضى لاستكشاف صورة أبيه وجانبًا من حياته العسكرية وتعلّقه الشّديد بوطنه فرنسا حين يقول: «كنت أحيانًا أسترق النظر إليك لأعيد استكشاف الأب الذي أحبّ فرنسا كما لم يحبّها أحد»[3]، فالسارد هنا يعوّض نقصًا كان قد حصل بسبب عدم حديثه عن حياة جان بيار، ثمّ عاد من جديد لسدّ ذلك الفراغ حين استحضر جان بيار ملامح من زيارته لفرنسا وهذا على سبيل الاسترجاع الداخلي التكميلي المنتمي إلى الحكاية.

وضمن سلسلة الاسترجاعات الموجودة في الرواية وتعدّد أنواعها نجد الاسترجاع المختلط في حديثه في البداية عن موت أنطوان وعثور صالح النازا عليه حين قال: «قلت في نفسي: إنّه الرّجل الذي وجدته ميّتًا في قاعة الاعتراف»[4]، فأحداث الرواية أصلاً تدور حول حكاية أنطوان وذكرياته، وصالح النازا هنا يسترجع حدثًا وقع قبل انطلاق أحداث الرواية ولكنّه

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 20.

[2] - المصدر نفسه. ص 178.

[3] - م نفسه. ص 78.

[4] -م ن. ص 06.

استمرّ إلى نهايتها، فالعودة إلى الماضي تتمّ مع الاستمرارية في الحاضر من خلال كسر بنية الزمن الطبيعي للأحداث وخلق زمن خاص بالرواية، تمثّل في هذا المقطع الاسترجاعي، فعملية الاسترجاع ذات وظيفة بنائية وهذا ما يتضح من خلال تقديم السارد لمعلومات خاصة بحياة والد مخلوف السائق حين يقول: «قال أبي: في ليلة 19 أفريل 1961 جاءنا حارس سجن بربروس وقال لنا نحن نزلاء جناح المحكوم عليهم بالإعدام إنّنا سنقوم بنزهة خارج السّجن في يوم الغد... هذا ما كان يقوله أبي وهو يستحضر (إين إيكر) وما عاناه في السّجن»[1]، والملاحظ على هذا المقطع أنّ نهاية الحكاية التي يسردها مخلوف عن والده ذات ارتباط ببدايته دون حصول أيّ انقطاع في عملية السرد من الصفحة 133 إلى الصفحة 167 وهذا ما يسمّى بالاسترجاع التام.

فالعودة إذن إلى أحداث الماضي المخزونة في الذاكرة ليست قوالب جاهزة وموظفة في الرواية، وإنّما تسعى للاستمرارية في العملية السردية ممّا يمنحها صفة الحضور.

2/ الاستباق:

إلى جانب الاسترجاعات الكثيرة التي تتخلّل رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) نجد الاستشراف بارزًا بوضوح بوصفه مفارقة زمنية تابعة للاسترجاع، أي واقعة ضمن مستواه، وهو يمتاز بكثافة في الرواية ومنه قوله: «في هذا المكان ستصنع فرنسا تاريخًا جديدًا بعد رقّان وستكونون جزءًا منه»[2]، وقوله أيضًا: «فستشرّفكم فرنسا بمشاهدة تفجير قنبلتها الأخرى بعد رقّان في إين إيكر»[3]، ذلك أنّ هذا النّوع من الاستباق (تمهيدي) عبارة عن تطلّع إلى الأمام واستكشاف للمجهول، فهذا المقطع عبارة عن استباق زمني تتوقّع فيه هذه الشخصية الروائية (الجنرال الفرنسي) ما سيحدث، فكلّ ما يحكيه في هذا المقطع من أحداث يدخل في باب المُتوقَّع والمُتخيَّل، حيث يُطلق العنان لخياله ليستشرف المجهول ويتوقّع أحداثًا على سبيل الافتراض تتمثّل في التّفجيرات التي كانت فرنسا تُحضّر لها في جبال إين أيكر ليكون لها

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). من ص 133 إلى ص 167.

[2] - المصدر نفسه. ص 148.

[3] - م نفسه. ص 152.

تاريخًا في الجزائر، فكلّ هذا الحكي إذن من قبيل التّخمينات والتوقّعات المستقبلية، والعبارات (ستصنع، ستشرّفكم) تُؤشّر على طبيعة هذا السرد الاستباقي، ويظهر هذا النّوع في مثال آخر من الرواية حين يتحدّث أنطوان عن جدّه: «صار كلام جدّي يتكرّر عام بعد عام إلى أن مات في صمت، ولم تقم له فرنسا جنازة الأبطال كما كان يأمل ويقول من حارب في الصحراء لأجل فرنسا لن تكون جنازته أقلّ من تلك التي أُقيمت للويس الرابع عشر»[1]، فهذه الجنازة المشرّفة كانت عبارة عن حلم يُراود الجدّ أوليفييه ذلك أنّه الخادم الوفيّ لفرنسا ولابدّ لها أن تُكافئه يوم وفاته بمثل ما يأمله ويحلم به.

وبالمقابل تتضمّن الرواية نوعًا آخر من أنواع الاستشرافات يتمثّل في الاستباق الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية المكرّر ويبرز في المثال الآتي: «إن متّ يا بشير وكان لك العمر الطويل أدعوك لأن تأخذ هذا الكيس وتعطيه لابني أنطوان بعد أن يكون بلغ العشرين، فعمره الآن ثماني سنوات»[2]، فقد جاءت رؤية جان بيار الاستباقية في هذه الوصية لتضاعف من حالات الارتقاب والانتظار لما سيحدث من خلال السرد المعلن، وفي إطار متابعة الراوي في سرد أحداث روايته يواصل محاورة مخيّلته ليستبق حدثًا على وشك الحدوث ويتجلّى ذلك في قوله: «فرنسا ستفجّر بعد ساعتين قنبلة ذريّة»[3]، وكذا «بعد ساعة سيكون التّفجير، عليكم أن لا تنظروا إلى مكانه الذي يبعد عنكم بحوالي عشر كيلومترات لأنّكم ستصابون بالعمى»[4]، إنّ هذه الاستشرافات التي درسناها في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) لم تكن بالتأكيد جميع الأشكال الاستشرافية فيها لكنّها كانت الأكثر ورودًا وتوظيفًا.

إنّ توظيف الروائي عز الدين ميهوبي لتقنيتي الإلحاق والاستباق هي بمثابة محاولة منه لتشكيل بنية سردية عن طريق الربط بين الماضي والحاضر، إذ أنّ وجود تلك الاسترجاعات والاستباقات الداخلية والخارجية تساهم إلى حدّ بعيد في تشكيل بنية الخطاب

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 09.

[2] - المصدر نفسه. ص 97.

[3] -م نفسه. ص 151.

[4] -م ن. ص 153.

ودلالته، ذلك أنّ الانطلاق من الحاضر إلى الماضي هي معانقة الذكريات عبر الذاكرة، أمّا الانطلاق إلى المستقبل فهو معانقة الحلم والتوقّع.

3/ تسريع السرد:

أ الخلاصة: بعد أن يعلّق الراوي السرد لمدة زمنية معيّنة يعود للحكي مراعيًا تسلسل أحداث الرواية، إذ تمتدّ هذه الأخيرة إلى الإيجاز كلّما تعدّدت الأحداث فيقفز الراوي في الزمن ويخبرنا في جمل قصيرة وقليلة ما حدث خلال أعوام أو أشهر دون أن يذكر أحداثًا وقعت في هذه الفترة، وهذا ما يفعله الراوي عندما يتحدّث عن تعرض الجدّ أوليفييه للإصابة التي جعلته يلازم السرير حين قال: «تعرضت لإصابة في الساق أبقتني بعيدًا عن الجبهة أربعة أشهر، تعرفت فيها إلى فيرونيك الممرّضة التي اعتنت بي»[1]، فهو لا يذكر سوى تفصيلات صغيرة عن مرضه وتعرفه على فيرونيك التي ستكون زوجة له، وأحيانًا يتمثل التقديم الملخص في عرض مجمل للأحداث على غرار قوله: «حصيلة نهائية أوردتها المصالح الطبية لتام سيتي تمثّلت في موت تسعة من نزلاء الفندق وجرح مائة وثمانية وستين نزيلا»[2]، فالمجمل هنا يشكل حركة متغيّرة تعمل بمرونة كبيرة ولكنّها تمثل عناصر ثابتة أساسية في بنية الزمن في الرواية.

إلى جانب التقديم الملخص، هناك نوع ثاني للخلاصة يتمثل في خلاصة خطاب الشّخصيات ومن أمثلته قوله: «وإذ بي أشاهد رغم العتمة أشباحًا تتحرّك بهدوء ففهمت أنّنا محاصرون»[3]، وأيضًا قوله: «وعندما شاهدت عشرات الكومندوس يسرعون نحوها أدركت أنّ المركز سقط في أيدي المتمرّدين»[4]، إذ تؤدي هذه المقاطع وظيفة هامة في البنية السردية فهي ذات وظيفة إخبارية لأنّها تشير إلى قيام عملية سرد أحداث القصة من قبل راوٍ إلى مروٍ له جديد، كما تُضاعف عدد الحكايات المتولّدة في إطار الحكاية الكبرى، وتقوم مقام قصة كاملة يُستعاض عنها، لأنّ المروي له الأساسي قد سمع القصة ولا حاجة لإعادة سردها بينما تحتاج

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 63.
[2] - المصدر نفسه. ص 08.
[3] -م نفسه. ص 111.
[4] - م ن. الصفحة نفسها.

الشّخصيات الجديدة إلى سماع الحكاية، فيكتفي الراوي بالإشارة إلى فعل القص من دون رواية القصة فعلياً، فالاختصار الشّديد إذن والقفز الزمني على الحوادث المتضمنة في ردح من الزمن يصرّح به الراوي ويحجب عن التّفصيل في حيثياته، ويكتفي بذكر القرائن الدالة على ذلك فقط.

ب الحذف: يعود السارد في أحيان كثيرة إلى زمن بعيد من الرواية دون تحديد التاريخ فيُعطي للقارئ فرصة لإكمال فكرة عن طريق مجموعة من القرائن، بحيث يكون غرضه من ذلك في أغلب الأحيان إثارة التّشويق والتّساؤل حول ما جرى في الفترة المحذوفة مثل الحذف المعلن في قوله: «انخرطت في الجيش ولم يتجاوز عمري التاسعة عشر، ولم تمض سنتان حتى وجدت نفسي على جبهة الموت»[1]، وكذا قوله: «وانتظرنا تسعة أعوام لنُرزق جول وأسميته جول تخليداً للكاتب الذي خلّد أميان فرنسا جول فيرن»[2]، وقوله أيضًا: «ولم تمض سوى دقيقتين حتى رأيت الدّموع تنهمر من عينيها وتنظر إليّ وكأنّها تقول لي عليك بالذّهاب»[3]، حيث يشارك الحذف في الأمثلة السابقة في تنظيم الأحداث واقتصادها في الرواية، بحيث يكون الظهور الأمثل له في الحكايات الفرعية الخاصة بماضي الشّخصيات في الرواية، كماضي الجدّ أوليفييه العسكري والتحاقه بالجبهة، وكذا أمّ البطل أنطوان حين سمعت أخبارًا عن زوجها المُتوفى في حرب الجزائر... الخ، ونستطيع أن نلحظ أنّ كثيرًا من حالات الحذف المعلن تقترن في هذه الرواية بخبر يصف المدّة المحذوفة بما لا يجعلها مجهولة تمامًا للمتلقي، وحالات الحذف المعلن هذه لا تُلغي وجود حالات الحذف الضمني في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) التي يلجأ فيها الراوي إلى عبارات مثل (عدّة سنوات، هذه المدّة، منذ سنوات) في الأمثلة الآتي ذكرها: «قضى عدّة سنوات في سجن ليون... كان محكوماً عليه بالإعدام»[4]،وقوله: «وحين زارتني مسعودة زوجتي سألتني عن سرّ غيابي كلّ هذه المدّة»[5]،وقوله أيضًا: «يقومون منذ

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). من ص 62 إلى ص 63.

[2] - المصدر نفسه. ص 64.

[3] - م نفسه. ص 82.

[4] - م ن. ص 88.

[5] - م ن . ص 136.

سنوات بحفر أنفاق تقود إلى مرتفعات إين إيكر»[1]، فالحذف الضمني إذن لا يحدّد المدّة الزمنية للفترة المحذوفة بل يترك للقارئ مهمّة تخمينها وتقديرها. إلى جانب الحذف الضمني والحذف المعلن في الرواية نجد الحذف الافتراضي الذي لا يمتلك قرائن تدلّ عليه بعكس المعلن والضمني، وإنّما يُستدلّ عليه انطلاقًا من سياق القول مثل: «كان عمري ثمانية وعشرين عامًا حين التحقت بالجيش الفرنسي ولم أكن حينها واثقًا ممّا يقوم به بعض الجزائريين»[2]، حيث قام الراوي في هذا المقطع بإغفال الحديث عن جانب من حياة البشير صديق جان بيار، كما يتمظهر الحذف الافتراضي أيضًا في قول أنطوان: «جئت لأعرف عنه ما لم يقله في رسائله لجدّي...»[3].

يشارك الحذف مع المُجمل (الخلاصة) في تنظيم السرد ضمن الحكايات السردية الاسترجاعية الأساسية لاقتصاد الأحداث الأقلّ أهميّة في الرواية.

4/ إبطاء السرد:

أ السرد المشهدي: يعتمد الراوي على مخيّلته القصصية بعد أن أمسك بخيوط الفكرة والمضمون والفحوى في صياغة حوار قصصي بين شُخوص الحكاية، ومن هذا المنظور فإنّ حركة المشهد الحواري واحدة من أهمّ المظاهر القصصية في الفن الحكائي، إذ أنّ الرّاوي في هذه الحركة الزمنية يتنازل عن مكانه ليترك الشّخصيات تتحاور فيما بينها على غرار الحوار الآتي بين أنطوان وجدّه:

« كيف كانت سهرتك؟

يعني.

هل أعجبتك؟

السهرة.

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 145.

[2] - المصدر نفسه. ص 93.

[3] - م نفسه. ص 97.

ماري... يا غبي»[1].

فالمشهد هنا هو وسيط يتخلّل الحركات الأساسيّة ويقع في ضمنها، وبذلك فهو يستعين بالحوار ليجعل زمن القصّة مطابقا لزمن السّرد، ويظهر ذلك أيضا من خلال قوله:

« هل توجد فتيات في المعهد؟

كثيرات...

وهل بينهنّ من تشبهني؟

لا أعرف... هناك أشكال وألوان هل تغارين؟

لا ولكنني أخاف عليك»[2].

ففي المشهد يتراجع السرد لصالح الحوار إذ يكتفي السارد بتنظيم الحوار ليتخلى عن هذا الدور التنظيمي ويترك شخصياته تتبادل الحوار مباشرة.

ب الوقفة الوصفية: يستعمل الراوي تقنية الاستراحة عندما يكون زمن السرد طويلاً، حيث يصف الراوي مثلاً مكاناً أو شخصيات وصفًا دقيقًا، حيث تختلف الوقفات الوصفية من حيث العدد في القصة الواحدة، إذ ينقطع سرد الأحداث ليتوقّف الراوي عند رواية معيّنة فيصف مكاناً أو شخصًا، ولا يمكن الإدّعاء أنّ هذه الوقفات الوصفية الزائدة تشفُّ عن قدرة بلاغية للراوي فحسب، بل إنّ الأمر يتعدّى ذلك إلى أهداف سردية يعمل الوصف فيها على إضاءة الحدث القادم بعد الوقفة، وتتمظهر الوقفة الوصفية في مقاطع كثيرة من الرواية من بينها: «جلست على أريكة مطلّة على الشّارع حيث كانت الشّمس تُرسل بعض أشعّتها إلى الشّرفة»[3]،وأيضًا قوله: «سكان القصبة مازالوا محافظين على ملابسهم التركية العتيقة، والنّساء كلهنّ مُدثّرات في قماش أبيض يغطّي أجسادهنّ، ولا تظهر من وجوههنّ سوى العيون»[4]، وكذلك قوله «فيرميني

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 18.

[2] - المصدر نفسه. ص 20.

[3] - م نفسه. ص 08.

[4] - م ن. ص 28.

مدينة صغيرة لكنها ساحرة جدًا يتوسّطها شارع طويل، ومنه تتفرّع شوارع صغيرة تحمل أسماء وقائع تاريخية وشخصيات عسكرية وفكرية من تاريخ فرنسا الطويل»[1].

تتحدّد أهميّة الوقفة الوصفية في أنّ السارد يُوقف مجرى الأحداث ليُجنّد طاقته في وصف منظر أو شخص أو شيء لا يستطيع أيّ أحد آخر النّظر إليه ونقل نعته إلى المروي له، فهي عبارة عن محاولة لاصطحاب المروي له لمعاينة ما عاين ليخلق حالة مشتركة من التّفاعل والموقف والإحساس.

5/ الصدفة (المفاجأة):

لا يمكن لأيّ قارئ أن يقرأ رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) دون أن تهزّه أو تستوقفه أمام حسّها اللغوي وأفقها السردي الأكثر إبداعًا وأناقة، حيث اعتمد فيها الروائي على عنصر المفاجأة، ليعزف من خلاله على أوتار أعصاب القارئ وتوقعاته للحدث، وذلك بإطلاقه العنان لمخيّلته وتركها تُحلّق على صهوة الحلم والأمل والرؤية المستقبلية بلا خوف أو تردّد، إذ أنّ جودة المفاجأة في هذا العمل الروائي مثمرة لحدود أنّها تمنحك لذّة الانتظار في كلّ صفحة وفي كلّ مقطع، فعلى سبيل المثال يقول في مقطع: «دخلت الطائرة مع بقيّة المساجين ففوجئنا بوجود جزائريين آخرين في الجزء الأوّل من الكراسي»[2]، وكذا قوله في مقطع آخر «وفجأة توقّف صالح عن الغناء، ووجّه كلامه للعسكريين»[3]، حيث اعتمد الروائي في هذه المقاطع على إشعال ذهن القارئ وإشغال تفكيره بحيث يحتاج هذا الأخير دائمًا لأن يشعر أنّ الأحداث غير متوقّعة وغير معروفة سابقًا، ولا يتوقّف أمر مفاجأة القارئ مُطلقًا في الرواية، فما إن تنتهي من مفاجأة حتى تُصادفك مفاجأة أخرى كقوله: «ولم يكد يُكمل كلامه حتى فاجأه عسكري بضربة عنيفة سقط على إثرها»[4]، فالروائي يستمرّ في كلّ مرّة في إغداق المفاجآت السردية ممّا ينمّ عن عُلوّ ذكائه، وهذا أمر لا شكّ فيه، وكلّ المشاهد التي مضت وغيرها الكثير

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 82.

[2] - المصدر نفسه. ص 139.

[3] - م نفسه. ص 143.

[4] - م ن. ص 144.

في الرواية دليل على أنّ هذا العمل الروائي خلق حلم النبوءة والمفاجأة التي قدّمت خدمة للرواية بحيث أكسبتها عنصراً من عناصر الرواية النّاجحة ألا وهو عنصر الجذب.

الفصل الثالث

المكان

المبحث الأول

مفهوم المكان

تنهض الرواية على «إيلاء الأهميّة للزمن، في ذات الآن نلفيها لا تُضحّي بعنصر المكان، فالزمن والمكان يتلاحقان في النص الروائي، هذا التّلاحق لا يَشي بأنّ لهما نفس الخصائص والتّمظهرات، بل للزّمن مواصفاته، وقد جئنا على البعض منها سالفاً، وللمكان اعتباراته وسماته كذلك»[1]، وبما أنّ الأدب من دون سرديات يكون أدباً ناقصاً، في أيّ لغة من اللغات، فإنّ «السرد من دون حيّز لا يمكن أن تتمّ له هذه المواصفة، إنّه لا يستطيع أن يَكُونَ ولو أراد، بل إنّا لا ندري كيف يمكن تصوّر وجود أدب خارج علاقته مع الحيّز»[2]، فالمكان لم يعد «عنصراً ثانوياً في الرواية، فقد صار عنصراً أساسيّاً للعمل الروائي، يتّخذ أشكالاً ويَحلُّ دلالات مختلفة، يكشفها التحليل والدراسة»[3]، ذلك أنّه يُعتبر «شرط الوجود الإنساني الذي لا يحدّد ذاته إلاّ به وفيه، ويمارس الحضور والغياب في خلاله، فالشخص حينما يحلّ في فضاء، وعندما يغيب فهو ينتقل إلى فضاء آخر، والفضاء بهذا المعنى هو البداية والنّهاية، إنّه عنصر ثابت محسوس يُسهّل له ثباته القابلية للإدراك من طرف كائن مستقّر أو متحرّك»[4]، وهو بهذا المفهوم في العمل الفني « شخصية متماسكة، ومسافة مُقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا لا يصبح غطاءً خارجيّاً أو شيئاً ثانويّاً، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلّما كان متداخلاً بالعمل الفني، والروايات أو القصائد التي تُحسِن استخدامه إنّما تُسجّل جزءاً من تاريخية الزمن المعاصر، وبعكسه سيكون المكان عند كاتب عاد مجرّداً من معناه الفلسفي والفكري، المكان هو (الجغرافية الخلاّقة) في العمل الفنّي»[5].

إنّ الذي يبقى من آثار قراءتنا لأيّ عمل أدبي «يمثُل غالبا، في أمرين مركزيين أوّلهما الحيّز، وآخرهما الشخصية التي تضطرب في هذا الحيّز بكلّ ما يتولّد عن ذلك من اللغة التي

---

[1] - صدوق نور الدين. البداية في النص الروائي. ص 46.

[2] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 132.

[3] - الشريف حبيلة. مكونات الخطاب السردي (مفاهيم نظرية). عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. الأردن. ط1. 2011م. ص 48.

[4] - المرجع نفسه. ص 39.

[5] - ياسين النصير. الرواية والمكان. وزارة الثقافة والإعلام. بغداد. د ط. 1986م. من ص 17 إلى ص 18.

تَنسُج والحدث الذي تُنجِز والحوار الذي تُدير، والزمن الذي فيه تعيش»[1]، والروائي المحترف هو الذي « يستطيع أن يتعامل مع حيّزه تعاملاً بارعًا فيتخذ منه إطارا ماديًا يستحضر من خلاله كلّ المشكّلات السردية الأخرى مثل الشخصية، والحدث والزمان... إنّه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها، وهواجسها، ونوازعها، وعواطفها، وآمالها، وآلامها... إذ لا تستطيع الشخصيات في تعاملها مع الأحداث فعلاً أو تفاعلاً أن تُفلت من قبضة هذا الحيّز، كما أنّ هذا الحيّز يَمْثُل في مألوف العادة، طائعاً لها يمتدّ إذا مدّدته، ويتّسع إذا وسّعته، ويتجه أنّى وجّهته»[2]، ضف إلى ذلك أنّ السارد البارع هو الذي «يصنع من الحياة معبراً ومن الذكرى فعلاً مفيدًا ومن الديمومة زمنًا موجهًا دالاً لكن هذا التحول لا يمكن أن يُنجَز إلاّ في عيون المجتمع، فالمجتمع هو الذي يفرض الرواية أي يفرض مجموعة من الإشارات»[3]. كما أنّ الفضاء الروائي يرتبط بزمن القصة فإنّه أيضًا «يقيم صلات وثيقة مع باقي المكوّنات الحكائية في النص، وتأتي في مقدّمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخييلية»[4]، وهذا ما يعمل الروائي على مراعاته أثناء تشكيله للفضاء المكاني الذي ستجري فيه الأحداث، إذ ينبغي أن يكون «بناؤه له منسجمًا مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمّن أيّة مفارقة، وذلك لأنّه من اللاّزم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها، بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها»[5]، فالمكان إذًن «يسهم في بناء الشخصيات والتأثير عليها»[6]، إذ لا يظهر إلاّ من خلال «وجهة نظر شخصية تعيش فيه،

---

[1] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 132.

[2] - المرجع نفسه. ص 135.

[3] - رولان بارت. الدرجة صفر للكتابة. ترجمة: محمد برادة. مطبعة المعارف الحديثة. الرباط. ط 3. 1985. ص 57.

[4] - حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 29.

[5] - المرجع نفسه. ص 30.

[6] - صالح الدين ملفوف. المكان ودلالته في رواية اعترافات تام سيتي 2039 لعز الدين ميهوبي. مجلة الحكمة. ص 67.

فيه، وعلى مستوى السّرد فإنّ المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يُحدّد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طبوغرافيته ويجعله يحقّق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي»[1].

إنّ المكان «يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائماً تابعًا أو سلبًا بل إنّه أحيانًا يمكن للرّوائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتّعبير عن موقف الأبطال من العالم»[2]، حيث تلعب البيئة دورها في «توفير الحدث، وهذا يلعب دوره في توفير البطل، ولا بدّ للبطل من صفة واسم، وبذلك نعطي النّوع الرّوائي تطوّره اللاّحق»[3]، إذ «يتعدّى فضاء الرواية إذا تنقّلت الشخصية الرئيسية في أماكن مختلفة، ويتعدّد أيضًا إذا تنقّلت بين الفضاء الفعلي والحلم والفكر والتّذكر، ويتولّد من ذلك فضاءات عديدة يتشكّل منها الفضاء الروائي العام، هذه الدوائر كلّها ترتبط بالشخصية الروائية كما ترتبط بالحدث وبالزمن، ويؤثر تبديل الفضاءات وإيقاعه وتدرّجه في ضمان وحدة السرد وديناميّته، ويُربط الفضاء بسائر العناصر المكوّنة للرواية»[4].

الفضاء الروائي «عامل أساسي قائم في بناء النص، ولكن وظيفته ليست تقويم إطار واقعي للأحداث، بل توفير إطار تمثيلي وتصويري لها مهما بدت صلته بالواقع ضعيفة، فقد يُستخدم الفضاء لخلق عالم خيالي محض، كما هي الحال في روايات الخيال العلمي، أو لإحاطة الحدث بجوّ خاص، أو لتسليط الضوء عليه أو لكشف طبائع الشخصيات، أو لبيان القوى المتصارعة في الحكاية»[5]، ومن دون شكّ أنّ «تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنّسبة للقارئ، شيئًا محتمل الوقوع، بمعنى يُوهِم بواقعيّتها، إنّه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الدّيكور، والخشبة في المسرح، وطبيعيّ أنّ أيّ حدث لا يمكن أن يُتصوّر وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني معيّن، لذلك فالراوي دائم الحاجة إلى التّأطير المكاني، غير أنّ درجة هذا التّأطير وقيمته تختلف من رواية إلى أخرى، وغالباً ما يأتي وصف الأمكنة في

---

[1] - حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 32.

[2] - حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص 70.

[3] - حنا مينه. الرواية والروائي. ص 43.

[4] - لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. ص 129.

[5] - المرجع نفسه. ص 128.

الروايات الواقعية مهيمنًا، بحيث نراه يتصدّر الحكي في معظم الأحيان»[1]، إذ أنّه« من العسير وُرود الحيّز منفصلاً عن الوصف، وحتى إذا سلّمنا بإمكان وُروده خاليًا من هذا الوصف، فإنّه، حينئذ يكون كالعاري، فالوصف هو الذي يُمَكّن للحيّز في التّبنك والتبوء، فيتخذ مكانة امتيازية من بين المشكّلات السردية الأُخرى مثل اللغة، والشخصية والزّمان»[2].

ـه فإنّ المكان يمثّل محورًا أساسيًّا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب، إذ أنّه «لم يعد مجرّد خلفية تدور حولها نظرية الأدب الدرامية، كما لا يُعتبر معادلاً كنائيًا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح يُنظر إليه على أنّه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر عمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكّلان بعداً جماليًّا من أبعاد النص الأدبي»[3]، هذا وما يزال المكان «يلعب دورًا هامًّا في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية، وقد أثّرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرّك الشعوب في جميع أرجاء العالم، ويصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتُصب، وإذا ما حُرمت منه الجماعة، ولذا فإنّه يكتسب قيمة خاصة»[4].

1/مفهوم المكان لغة:

الفضاء لغويًّا يعني: «المكان الواسع وإنّ الفضاء في اللغة العربية يعني الاتساع والانتهاء ويُفضي كلّ شيء أي يصير فضاء، وكذا في النهاية»[5].

2/ مفهوم المكان اصطلاحا:

اختلفت التعريفات الاصطلاحية، والآراء حول مفهوم المكان اختلافًا بيّنًا وواضحًا بين أوساط النقاد العرب، حيث ظهرت الكثير من الدراسات والأبحاث حول المكان «لمحاولة ضبط مفهومه وتحديد معناه، ونتجت عنها مشكلات تداخلت تداخل هذا المصطلح مع العديد من المصطلحات التي تماثله وتُشابهه، فهناك من الدارسين من قارب بين المكان والفضاء، وهناك

---

[1] - حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص 65.

[2] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. من ص 122 إلى ص 123.

[3] - جماعة من الباحثين. جماليات المكان.عيون المقالات. الدار البيضاء. ط 2. 1988م. ص 03.

[4] - المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[5] - أبي عبد الرحمن الفراهيدي. كتاب العين. ص 63.

منهم من وسم المكان بالموقع، وغيرها كثير على شاكلة: المحل، الأَيْن، والملأ، والحيّز، والموضع، والخلاء...»[1]، وغيرها من المصطلحات، حيث يفضّل **حميد لحمداني** تسميته (بالفضاء الروائي)، حين يقول «مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية... والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء ومادامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعدّدة، ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفّها جميعاً»[2]، هذا ونجد **عبد المالك مرتاض** في كتابه (في نظرية الرواية) يُؤْثر تسميته بمصطلح (الحيز)، إذ قال: «إنّ الحيز لا ينبغي له أن يدل إلاّ على ما يدل عليه معناه، وهو الفسح للشخصيات لكي تتحرّك في مساحة معينة»[3]. فهو «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه»[4]، في حين نجد **حسن بحراوي** يلخص مفهومه للفضاء في قوله: «يمكن اعتبار الفضاء الروائي بمثابة بناء يتم إنشاؤه اعتماداً على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية وإنّما أيضًا لصفاته الدلالية وذلك لكي يأتي منسجمًا مع التطور الحكائي العام»[5]. ويميز **عبد المالك مرتاض** في موضع آخر من نفس الكتاب بين المكان الحقيقي، والمكان الأدبي، فالمكان الأدبي « عالم بلا حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء، إنّه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتّجهات، وفي كلّ الآفاق»[6]، والأديب المتمكّن هو الذي يستطيع التعامل مع المكان وتوظيفه توظيفًا جيّدًا، بمختلف أبعاده كالبعد الاجتماعي، أو النفسي، أو الجمالي...إلخ.

أمّا في الساحة الأدبية والنقدية الغربية فينظر **غاستون باشلار Gaston Bachelard** على سبيل المثال إلى المكان على أنّه ما عِيش فيه لا بشكل وضعي، بل بكلّ

---

[1] - صالح الدين ملفوف. المكان ودلالته في رواية اعترافات تام سيتي 2039 لعز الدين ميهوبي. مجلة الحكمة. ص 67.

[2] - حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص 63.

[3] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 127.

[4] - ياسين النصير. الرواية والمكان. من ص 16 إلى ص 17.

[5] - حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 30.

[6] - عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 135.

ما للخيال من تحيّز، وهو بشكل خاص، في الغالب مركز اجتذاب دائم[1]، وفي حديثه حول المكان الأدبي يؤكّد **باشلار** على أنّ «المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يُكثّف الوجود في حدود تتّسم بالحماية في مجال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية»[2]، فالمكان إذن في نظره ليس حيّزًا جغرافيًا هندسيًّا فقط بل هو وعاء للتّجربة الإنسانية يجسّدها المبدع أو الأديب في كتاباته، ويعرّف الباحث السّيميائي **يوري لوتمان Youri Lotman** المكان بقوله: «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيّرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثل الاتصال، المسافة...) »[3].

---

[1] - ينظر غاستون باشلار. جماليات المكان في الرواية. ترجمة: غالب هلسا. وزارة الثقافة والإعلام. بغداد. ط 2. 1984م. ص 179.

[2] - المرجع نفسه. ص 31.

[3] - يوري لوتمان. مشكلة المكان الفني. ترجمة: سيزا قاسم دراز. مجلة عيون المقالات. الدار البيضاء. العدد 08. 1987م. ص 69.

المبحث الثاني

أنواع الأمكنة

يعدّ المكان « مكوّنًا محوريًّا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معيّن»[1]، و الأمكنة في مجملها تنقسم غالبا إلى قسمين: أماكن الإقامة المغلقة وأماكن الإقامة المفتوحة. بحيث تتمثل الأماكن المغلقة في أماكن الإقامة الاختياريّة و أماكن الإقامة الجبريّة، أما المفتوحة تجسّدها الشّوارع، والمقاهي، والمحطات...إلخ، ذلك أنّ «الأمكنة باختلافها من حيث طابعها ونوعيّة الأشياء التي توجد فيها تخضع في تَشَكُّلاتها أيضًا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق، أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة، لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائما مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع، وكلّ هذه الأشياء تقدّم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، حتى إنّ هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم»[2].

والمكان الروائي بالمقارنة مع المكان الواقعي يتّخذ أبعادا مختلفة ويتميّز بكونه:

أ/ فضاء لفظي: يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي كلّ الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنّه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، فهو يتشكّل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه[3].

ب/ فضاء ثقافي: إنّ «تشكّل الفضاء الروائي من الكلمات أساسًا يجعله فضاءً ثقافيًا، بمعنى أنّه يتضمن كلّ التّصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ومن هنا يتميّز فضاء السّرد... عن تلك الفضاءات التي تعبّر عنها العلامات غير اللغوية»[4].

ج/ فضاء مُتخيَّل: «يتشكّل داخل عالم حكائي في قصة مُتخيَّلة تتضمّن أحداثًا وشخصيات، حيث يكتسب معناه ورمزيّته من العلاقات الدلالية التي تضفيها الشّخصيات عليه، وبالتّالي فإنّ

---

[1] - محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم. ص 99.

[2] - حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص 72.

[3] - ينظر. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 27.

[4] - محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص 100.

الفضاء في السرد إلى جانب بنيته الطّوبوغرافية (الجغرافية المكانية) يمتلك جانبًا حكائيًّا تخييليًّا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية»[1].

أمّا **غالب هلسا** فيذهب في تحليله للرواية العربية إلى تقسيم المكان إلى ثلاثة أنواع:

أ/ المكان المجازي: هو «المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتّشويق، رواية الفعل المحض، وقد سُمي هكذا لأنّ وجوده غير مؤكّد، بل هو أقرب إلى الافتراض، ولا يزيد عن كونه ساحة للأحداث الجارية أو دلالة على الشّخوص الروائية فيما يتعلّق بمركزها الطبيعي أو نمط حياتها، وهو أيضًا مكمّل للأحداث.

ب/ المكان الهندسي: هو المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعادها الخارجية بدقّة بصرية وحياد، أي حين يتفكّك المكان ليتحوّل إلى سُطوح وألوان.

ج/ المكان الممثل لتجربة معيشية: هو مكان عاشه مؤلّف الرواية، وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال»[2].

في حين يرى **حميد لحمداني** أنّ مفهوم الفضاء يتّخذ أربعة أشكال:

أ/ الفضاء الجغرافي: هو الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال أو يُفترض أنّهم يتحرّكون فيه.

ب/ فضاء النص: متعلّق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية باعتبارها أحرفًا على مساحة الورق.

ج/ الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بُعْدٍ، ويرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

د/ الفضاء كمنظور: يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحرّكون على واجهة الخشبة في المسرح[3].

ويُعقّب **حميد لحمداني** على تقسيمه للمكان بقوله: «لا يمكننا أن نتحدّث عن مكان واحد في الرواية، بل إنّ صورة المكان الواحد تتنوّع حسب زاوية النّظر التي يُلتقط منها، وفي

---

[1] - محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). ص 100.

[2] - صالح الدين ملفوف. المكان ودلالته في رواية اعترافات تام سيتي 2039 لعز الدين ميهوبي. مجلة الحكمة. ص 69.

[3] - ينظر. حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص 62.

بيت واحد، قد يقدّم الراوي لقطات متعدّدة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معيّنة، وحتى الروايات التي تحصر أحداثها في مكان واحد نراها تخلق أبعاداً مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم، وهذه الأمكنة الذهنية ينبغي أن تُؤخذ هي أيضًا بعين الاعتبار، إنّ الرواية مهما قلّص الكاتب مكانها تفتح الطّريق دائمًا لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها»[1].

ومن جانب آخر يرى الناقد **محمد عزام** أنّ الفضاء المكاني يمكن تقسيمه إلى خمسة أنواع:

أ/ الفضاء الروائي: هو «فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المُدركة بالسّمع وبالبصر، وتَشَكُّلَه من الكلمات يجعله يتضمّن كلّ المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ولمّا كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود، فإنّ ذلك يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف داخل النص المطبوع... فالمكان لا يتشكّل إلاّ باختراق الأبطال له، وليس هناك أيّ مكان محدّد مسبقًا، وإنّما تتشكّل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال»[2].

ب/ الفضاء النصي: هو «الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفًا طباعيّة على مساحة الورق، ويشمل ذلك: تصميم الغلاف، ووضع المقدمة، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين، وتغيرات حروف الطباعة... فالفضاء النصي هو المكان الذي تتحرّك فيه عين القارئ، إنّه فضاء الكتابة الطّباعيّ، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرّك فيه الأبطال»[3].

ج/ الفضاء الدلالي: « يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى واحد، فهناك المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي... والفضاء الدلالي يتأسّس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي.

د/ الفضاء كمنظور أو كرؤية: الفضاء مُراقَب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب والتي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف متجمّعا في نقطة واحدة... فالعالَم الروائي بما فيه

---

[1] - حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص 63.

[2] - محمد عزام. شعرية الخطاب السردي (دراسة). من ص 73 إلى ص 74.

[3] - المرجع نفسه. ص 75.

من أبطال وأشياء يبدو مشدوداً إلى محرّكات خفيّة يديرها الكاتب وفق خطّة مرسومة، وهذا يشبه ما يسمّى بزاوية رؤية الراوي أو المنظور الروائي.

ه/ الفضاء الجغرافي: هو الحيز الذي يتحرّك فيه الأبطال... أماكن الانتقال العامة، أماكن الإقامة الاختيارية، أماكن الإقامة الجبرية... إلخ»[1].

[1] - محمد عزام. شعرية الخطاب السردي (دراسة). من ص 75 إلى ص 76.

المبحث الثالث

المكان في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة)

يحتل المكان دون أدنى ريب منزلة مهمّة، إن لم يكن موقع الصدارة إلى جانب الشّخصية والزمن، إذ لا وجود لرواية من دون مكان، ولا مكان من دون رواية، وقد كان لهذا العنصر دور رئيس في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة)، فقد اعتنى صاحبها **عز الدين ميهوبي** بتقديم المكان ووصفه بدقة، خاصة ما تعلّق بالأماكن التاريخية التي تُهيمن على المكان في الرواية باعتبارها رواية تاريخية بالدرجة الأولى، إذ اعتمد فيها الروائي على مبدأ التقاطب، وما يطرحه من ثنائيات ضدية، بحيث يمكن تقسيم الفضاء المكاني ببعده الجغرافي إلى ثنائية المغلق والمفتوح، ووفق ذلك يُعزّز الفضاء المكاني العام (عين الزانة) فضاءات فرعية تتمثل في: بيت أنطوان، وبيت البشير، والجزائر، والصحراء، والمقبرة.

أ/ الأماكن المغلقة:

1/ بيت أنطوان: البيت هو عالم الإنسان الأوّل إذ منه تبدأ الحياة بدايتها الجيدة الدافئة في صدر من يحبّه ويحبّونه، إذ يقول **باشلار Bachelard** : «حين نحلم بالبيت الذي وُلدنا فيه وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط في ذلك الدفء الأصلي في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش فيه الإنسان المحمي في داخله»[1]، فالمكان الأليف حسب فكرة **باشلار Bachelard** هو مكان العيشة المقترنة بالدفء والشعور، إذ ثمّة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ومنه يشكّل فضاء البيت (لعائلة مالو) مكانًا أساسيًا في الرواية، فهو يجذب إليه معظم الأحداث، وتتحرّك فيه أغلب الشخصيات، ليكون مسرحًا لتحوّلاتها وصراعاتها وأفعالها، هو البيت الذي وُلد فيه بطل الرواية أنطوان مالو وترعرع بين أحضانه، حيث يقول: «كنت أشبه بمن وُلد يتيمًا، أب مات بعيدًا وأمّ تعيش في اكتئاب وأنا الطفل الذي لم تمنحه الدنيا سوى الحرمان»[2]، إنّ هذا الفضاء كما يظهر من الشاهد (أنطوان) هو فضاء الوحدة والافتقاد إلى الوالد الذي تُوفي ودُفن بعيدًا، ومن هذا الفضاء (البيت) انطلقت تساؤلات أنطوان عن كيفية موت والده وحلمه بالعثور على قبره.

---

[1] - غاستون باشلار. جماليات المكان. ص 38.

[2] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 10.

2/ بيت البشير: الجو العائلي في بيت البشير هو جوّ مشحون، إذ أنّ كل فرد من أفراده يعيش حياته الخاصة دون اكتراث أو مبالاة بالآخرين ويظهر ذلك في قوله:«دعني أفرغ ما في جعبتي من مرارة... عشر سنوات وأنا أبحث عمّن يسمعني، فاطمة أعجبتها شوارع فيرميني فصارت تقضي وقتها في المحلاّت التجارية، وميلود لا يحب حديث الماضي، وخديجة مع زوجها في مرسيليا، وسعدية مع أبنائها في شامبيري، وعثمان لا أعرف أين هو... لم يبق إلاّ الجدران أكلّمها فلا أدري إن كانت تسمعني أم لا»[1]، وباعتبار أنّ الأب (البشير) كان حركيًّا خائنًا لوطنه، كانت فاتورة ذلك غالية، إذ أنّه دفع بعائلته إلى العيش في جحيم المنفى تاركين وراءهم الوطن والأحبة ويتضح ذلك في قول أنطوان: «لن أسأل نفسي لماذا اختار البشير وعائلته جحيم المنفى تاركين وراءهم جذورهم؟ كم هي باهظة فاتورة الخيانة؟»[2]. وهذا الفضاء المكاني كانت له الأهمية البالغة في سير مجرى أحداث الرواية وتطورها، حيث وجد أنطوان أجوبة لكلّ تساؤلاته المتعلّقة بوالده في هذا المكان.

3/ المقبرة: تعتبر المقبرة في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) آخر محطّة وصل إليها أنطوان لتكون جواباً لكلّ ما كان يتبادر في ذهنه من أسئلة جاءت به من أميان إلى فيرميني ثمّ الجزائر وبعدها سوق أهراس، وهذا ما نلمسه في حديث أنطوان مع البشير وإخباره له عن مكان تواجد قبر والده حين قال: «في مقبرة النصارى بسوق أهراس ستجد اسمه محفوراً على رُخامية بيضاء في رابع صف على يمين باب المقبرة»[3]، لتُختتم في الأخير رحلة بحث أنطوان ببلوغه مقبرة النصارى بسوق أهراس وعثوره على قبر جان بيار ليعترف له بجرائم فرنسا وما ارتكبته من أخطاء وذنوب في حق الجزائريين الأبرياء، ويظهر ذلك في المقطع التالي: «أبي أنت الغريب في هذه البلاد التي ليست بلادك، وهذه الأرض التي دُفنت بها وهي ليست

---

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 95.
[2] - المصدر نفسه. ص 123.
[3] - م نفسه. ص 119.

لك، لكنها فرنسا التي غررت بك وأنت الشاعر الرقيق فجعلتك تكتب شعرًا في الليل، وفي النهار تُطلق الرّصاص على الناس الذين لم يأتوا إلى أميان لمحاربتك...»[1].

ب/ الأماكن المفتوحة:

1/ الجزائر: هو المكان الذي قضى فيه جان بيار فترة من حياته العسكرية منذ وصوله إليها ويظهر ذلك في قوله: «وصلنا يوم الخميس إلى ميناء الجزائر بعد أربعة أيام قضيناها في البحر قادمين من ميناء تولون»[2]، وقد جاء في وصفه لهذا الفضاء المكاني «الطقس بارد جدًا، والمدينة جميلة وتشبه امرأة تفتح ذراعيها لاستقبال شخص تحبّه»[3]، ويواصل جان بيار وصفه لمدينة الجزائر وافتتانه وإعجابه الشديد بها إذ يقول إثر انتقاله إلى ثكنة الأميرالية الوقعة بالقرب من حي القصبة: «في اليوم الأول استكشفت شيئًا من المدينة التي دخلها دي بورمون قبل مائة وثلاثة وعشرين عامًا، كانت مدينة جميلة وأجمل ما فيها أنّ الفرنسيين صاروا يشعرون فيها أنّها ملك لهم وجزء من تاريخهم»[4]. وقد أتى الروائي على ذكر الجزائر في الرواية باعتبار التاريخ المشترك الذي يجمع الجزائر وفرنسا إبّان فترة الاستعمار الفرنسي الذي دام أكثر من مائة واثنين وثلاثين سنة، وبالتالي فالرواية تحمل في طيّاتها ذكر أماكن كان لها وقع ووزن ثقيل في تاريخ وذاكرة الجزائريين والفرنسيين معًا.

2/ القصبة: من بين الأحياء الكثيرة الموجودة في العاصمة والتي زارها جان بيار بعد وصوله إلى الجزائر حي القصبة العتيق حيث جاء في وصفه له: «هذا المكان الذي زرناه في اليوم الموالي حيث الأزقّة الضيقة الملتوية الآخذة في صعود نحو الأعلى أو هبوط نحو البحر، وشدّتني كثيرًا تلك المباني المتكئ بعضها على بعض ولا يفصل بينها سوى أعمدة خشبية تمنحها نكهة معمارية مختلفة تمامًا»[5]، حيث أنّ «الهيكل المعماري الجديد الغير المألوف عند الفرنسيين من أزقّة ضيّقة ملتوية ومباني يتكئ بعضها على بعض التي صادفها جان بيار إبّان

[1] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 180.

[2] - المصدر نفسه. ص 27.

[3] - م نفسه. الصفحة نفسها.

[4] - م ن. ص 28.

[5] - م ن. الصفحة نفسها .

تجوّله في حي القصبة العتيقة هو ما جذبه وجذب باقي الفرنسيين إلى حب الجزائر، ذلك أنّها تُحيل النّاظر على عراقة هذا المكان وقيمته التاريخيّة و الحضاريّة»[1].

3/الصحراء الجزائريّة: الصحراء هي مكان لامتناهي لا يمتلكه أحد ولا يخضع لسلطة أحد، وبالتالي فهي مكان مفتوح وظّفه الكاتب في حديثه عن انتقال جان بيار إلى الخدمة العسكريّة في متليلي ويظهر ذلك من خلال قوله: «في اليوم الموالي تمّ تقسيم كتيبتنا إلى أربع فصائل أُرسلت كلّ فصيلة إلى جهة محدّدة الأولى إلى تلمسان والثانية إلى سطيف... والثالثة إلى متليلي وكنت ضمنها، والرابعة تمّ إبقاؤها في الجزائر»[2]، ثمّ يصف متليلي في قوله: «متليلي تختلف عن المدن الأخرى، أهلها أيضًا يختلفون عن سكان الشمال ولا يأمنون الأغراب»[3]، ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى وصف أماكن عدّة من صحراء الجزائر تمّ نقله إليها بعد متليلي ويظهر ذلك من خلال المقاطع التالية: «تمّ تعييني على رأس مركز حدودي للمراقبة ولا أعرف كم يستمر بقائي في هذا المركز المعزول تمامًا»[4]، ويضيف «حاليًا أنا في منطقة بالصحراء اسمها المنيعة، هي ساحرة وجذابة وأهلها طيبون لكنهم لا يحبون أصحاب العيون الزرقاء مثلي»[5]، ويقول أيضًا: «أكتب لك وأنا أشعر وكأنّني أعيش الجحيم فدرجة الحرارة لا تقلّ عن 45 درجة ومحظوظ من عثر على مترين من الظل البارد، إنّني في هذه المنطقة منذ أربعة أشهر أشرف على حراسة آبار البترول... ولعلّ الشيء الذي لفت انتباهي يا أبي هو أنّ الفرنسيين لم يعد يقلقهم أمر ما يحدث في الشمال من مناوشات بين المتمرّدين والشرطة الفرنسية قدر تعلّقهم باكتشاف آبار البترول وقد سمعت من قائد عسكري زارنا منذ أسبوع قوله: مادام البترول موجودًا فلتبقى الحرب مائة عام»[6].

[1] - صالح الدين ملفوف. المكان ودلالته في رواية اعترافات تام سيتي 2039 لعز الدين ميهوبي. مجلة الحكمة. ص 73.

[2] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). من ص 28 إلى ص 29.

[3] - المصدر نفسه. ص 38.

[4] - م نفسه. ص 39.

[5] - م ن. من ص 45 إلى ص 46.

[6] - م ن. من ص 50 إلى ص 51.

نلاحظ من خلال هذه المقاطع التي اعتمدها الروائي في حديثه عن تنقّلات جان بيار عبر مناطق الصحراء الجزائرية طغيان تقنية الوصف في رسمه لصورة الفضاء المكاني الخارجي في الرواية، كما اعتمد على حركات الشخصيات لرسم أبعاد المكان وطبيعته من الداخل، وكذلك طبيعة العلاقات التي يفرضها المكان على الشخصيات المتحركة داخله، فقد أضفى الكاتب على وصفه الدقيق لهذه المناطق مشاعر التعب والمشقّة وصعوبة الوصول لهذا الفضاء المكاني (الصحراء) الذي ستجري فيه معظم أحداث الرواية لاحقًا، كما تعمّد من خلال وصفه لهذا المكان أن يوحي للقارئ بعزلة هذا الفضاء ووحشته وقسوته على الرغم من الصورة المتناهية الجمال التي تُبهر الناظر إليه من الخارج، مثلما فعلت بجان بيار الذي كان شاعراً مُسالمًا في الليل ومحاربًا مقاتلاً في النهار.

4/ عين الزانة: منطقة عين الزانة تقع «بالقرب من الحدود التونسيّة، فهي منطقة ساخنة خلال حرب التّحرير، أنشأ فيها المستعمر مركزا عسكريا لخنق الثّورة، وقعت فيها معركة كبيرة بين الجيش الوطني والقوات الفرنسيّة...انتصر فيها الثّوار فأنزلوا العلم الفرنسي ورفعوا العلم الجزائري، ولذلك تصلح رمزا للتاريخ الوطني»[1]، وجاء في حديث الراوي عن هذا المركز قوله: «مركز عين الزانة العسكري هو الأكبر في الجهة الشّرقيّة، ولا يجرؤ أحد على الاقتراب منه لأنّه يقع في مكان مرتفع جدا، ويُرى من بعيد بفضل الميرادور، وهو منارة عالية تنبعث منها أضواء كاشفة»[2]، وتكمن أهميّة عين الزانة بالنسبة لبطل الرّواية في أنّه المكان الذي توفّي فيه والده في معركة عين الزانة.

من خلال ما سبق نلاحظ أنّ **عز الدين ميهوبي** في توظيفه للفضاء المكاني استطاع أن يؤطر الأحداث ويقدّم الشّخصيات داخله، فتعدّدت الفضاءات المكانية وتنوّعت في الرواية ممّا أتاح مجالاً أوسع للشّخصيات في التّحرك والتّفاعل مع الأحداث.

---

[1]- مخلوف عامر. اعترافات أسكرام (تداعيات الذاكرة وظلال التخييل). www.azzedine mihoubi.com 28/03/2015. 22:00. ص 06.

[2] - عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). ص 104.

الخاتمـــــة

إنّ خاتمة هذا البحث هي آخر محطّة نقف عندها، أردناها حوصلة شاملة ومختصرة لأهمّ النّتائج التي سمحت لنا هذه الدراسة من التوصل إليها، وفي خضمّ دراستنا للبنية السردية لرواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) وجدنا أنّ الروائي **عز الدين ميهوبي** قد اعتمد على صيغ تعبيرية ورؤى وأصوات تمنح الخطاب خصوصيّة تميّزه عن باقي الخطابات الأخرى، ومن أهمّ النّتائج المُتوَصل إليها من خلال هذا البحث:

- هوم الشّخصية ثابت لغويًا، أمّا اصطلاحًا فيختلف من ناقد إلى آخر سواء في الساحة النقدية العربية أو الغربية.

- الشخصيات نوعان رئيسية وثانوية، وتمثل الشخصيات الرئيسية في رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) كل من بطل الرواية أنطوان مالو الذي ترتكز حوله جُل أحداث الرواية، والجد أوليفييه الذي ساهم بشكل كبير في تحريك الأحداث، وحبيبة البطل ماري روز التي كانت حافزا له بدعمها ومساندتها، كما نجد أيضا البشير صديق الوالد الذي كان له هو الآخر دور في بناء السرد ونمو الأحداث، بالمقابل نجد ضمن الشخصيات الثانوية كل من الأم كاترين، وجانيت، ومصطفى، ومخلوف.

- إنّ الوظائف المُسندة للشّخصيات في هذه الرواية متعدّدة الأوجه، متباينة الأبعاد، لكن هذه التّعددية استقطبت قيمًا كثيرة في فهم ماهية الشّخصية، وتوجّهاتها وأحلامها وأبعادها السّيكولوجية، وحوارها مع الآخر انطلاقًا من ذاتيتها، وقد شكّلت الشّخصية بكلّ هذه الأبعاد غاية جمالية تحقّقت في انصهار الوجود مع الذات، والأنا مع الآخر لتجسّد مفارقات الحياة.

- مفهوم الزمن ثابت في التعريف اللغوي، بخلاف المفهوم الاصطلاحي الذي لمسنا فيه تضارباً في الآراء مابين النقاد عرباً كانوا أم غرباً.

- نوّع الروائي عز الدين ميهوبي في بناء أحداث روايته ما بين استرجاعات واستشرافات وتسريع للسرد وتبطيء له.

- كان للمكان الروائي في دراستنا لرواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) حظ لا بأس به، حيث توصلنا من خلال هذه الدراسة إلى أنّ مفهوم الفضاء في اللغة مُتّفق عليه، أمّا اصطلاحًا فتتباين الآراء حوله مابين النقاد العرب والنقاد الغرب.

- شكّل المكان عند ميهوبي ثنائية رئيسية هي ثنائية المغلق والمفتوح.

تمتاز الأماكن المغلقة في هذه الرواية بخصائص مغايرة للأماكن المفتوحة، إذ دارت فيها الأحداث في حيّز مغلق ومعزول عن العالم الخارجي، وتمثّلت في بيتي كل من أنطوان والبشير، وكذا مقبرة النصارى بسوق أهراس. أمّا الأماكن المفتوحة فهي عبارة عن فضاءات مختلفة ومتنوّعة أهمّها المناطق الجزائرية التي تجسّدت فيها معظم أحداث الرواية وهي: الجزائر، والقصبة، والصحراء، وعين الزانة.

- الملاحظ من خلال مواقف كثيرة من رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) أنّها قدّمت صورة معبّرة ومكتنزة بالكثافة الرمزية، فكانت كالخيط الشّعاعي ينبثق ليضيء جوانب كثيرة من الخطاب الروائي، ممّا فتح أمامنا رؤية الكاتب لواجب اعتراف فرنسا بجرائمها في الجزائر، بالإضافة إلى إبرازه لجدلية الأنا والآخر والتي اختلفت من شخصية إلى أخرى، بلغة سردية إبداعية راقية لمحنا فيها كثيراً من الإبداع الشعري واللغوي الذي امتدّ على مستويات مختلفة في حضور السارد.

لقد كانت هذه أهمّ النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا المتواضعة، والتي أردنا أن تكون رحلة في أقاصي رواية **عز الدين ميهوبي،** سعياً لفكّ شفراتها واستكناه أسرارها، وتبقى الآفاق مفتوحة أمام رؤى مختلفة ومحاولات أخرى لدراسة وكشف ما تبقى فيها من بنى سردية غامضة، في ضوء رؤية نقدية جديدة بتقنيات تكشف عن جمالياتها وبنياتها ودلالاتها.

قائمة المصادر

والمراجع

1- أ أ مندلاو. الزمن والرواية. ترجمة: بكر عباس. مراجعة: إحسان عباس. دار صادر. بيروت. ط 1. 1997م.

2- أدونيس. الثابت والمتحول. دار عودة. بيروت. د ط. 1979م.

3 ألان روب جرييبه. نحو رواية جديدة. ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف. مصر. د ط. د س.

4- برنار فاليط. النص الروائي (تقنيات ومناهج). ترجمة: رشيد بن حدو. منشورات Nathan Paris.. د ط. 1992م.

5 بطرس البستاني. محيط المحيط. مكتبة لبنان. بيروت. ط جديدة. 1987م.

6- تزفيطان تودوروف. الشعرية. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب. ط 1. 1987م.

7- تزفيطان تودوروف. مفاهيم سردية. ترجمة: عبد الرحمان مزيان. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط 1. 2005م.

8- جماعة من الباحثين. جماليات المكان. عيون المقالات. الدار البيضاء. ط 2. 1988م.

9- جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط 2. 1997م.

10- جيرالد برنس. المصطلح السردي. ترجمة: عابد خزندار. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط 1. 2003م.

11- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط 2. 2009م.

12- حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط 1. 1991م.

13- حنا مينه. هواجس في الرواية. مطبعة اليازجي. دمشق. ط 1. 2002م.

14- حنا مينه. الرواية والروائي. ثمانون وردة (مختارات 06). وزارة الثقافة. دار البعث. ط1. 2004م.

15- رولان بارت. الدرجة صفر للكتابة. ترجمة: محمد برادة. مطبعة المعارف الحديثة الرباط.

ط 3. 1985م.

16- رولان بارت. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ترجمة: منذر عياش. منشورات مركز الإنماء الحضاري. مصر. ط 1. 1993م.

17- سعد البازعي وميجان الرويلي. دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط 3. 2002م.

18- سعيد بنكراد. السيميائيات السردية (مدخل نظري). منشورات الزمن. الدار البيضاء. د ط. د س.

19- سعيد يقطين. أساليب السرد الروائي العربي. الرواية العربية (ممكنات السرد). المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ط 1. 2006م.

20- سيزا قاسم. بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. د ط. 1984م.

21- الشريف حبيلة. مكونات الخطاب السردي (مفاهيم نظرية). عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. الأردن. ط 1. 2011م.

22- شلوميت ريمون كنعان. التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة). ترجمة: لحسن أحمامة. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. ط 1. 1995م.

23- صبري حافظ. الرواية والواقع (متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية). الرواية العربية (ممكنات السرد). المجلس الوطني للثقافة. الكويت. ط 1. 2006م.

24- صدوق نور الدين. البداية في النص الروائي. دار الحوار. سورية. ط 1. 1994م.

25- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. د ط. 1992م.

26- أبي عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي. العين. تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي. ج 7. د ب. د ط. د س.

27- عبد الله إبراهيم. المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة). المركز الثقافي العربي. بيروت. ط 1. 1990م.

28- عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد). عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. د ط. 1998م.

29- عز الدين ميهوبي. اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة). منشورات ثالة. الأبيار. الجزائر. ج 2. ط 1. جانفي 2008م.

30- عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا... وأنواعا، وقضايا... وأعلاما). ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون. الجزائر. ط 2. 2009م.

31- غاستون باشلار. جماليات المكان في الرواية. ترجمة: غالب هلسا. وزارة الثقافة والإعلام. بغداد. ط 2. 1984م.

32- فليب هامون. من أجل نظام سيميائي للشخصيات. شعرية المسرود. ترجمة: عدنان محمود محمد. وزارة الثقافة. دمشق. ط 1. 2010م.

33- فيصل الأحمر. معجم السيميائيات. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط 1. 2010م.

34- لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي). دار النهار للنشر. لبنان. ط 1. 2002م.

35- محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. إتحاد الكتاب العرب. دمشق. د ط. 2000م.

36- محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). منشورات الاختلاف. الجزائر. ط 1. 2010م.

37- محمد عزام. شعرية الخطاب السردي. إتحاد الكتاب العرب. دمشق. د ط. 2005م.

38- ابن منظور. لسان العرب. تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي. دار المعارف. مصر. ط جديدة. 1119م.

39- ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة: فريد أنطنيوس. منشورات عويدات. بيروت. ط 2. 1922م.

40- والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ترجمة: حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة والنشر. مصر. د ط. 1998م.

41- ياسين النصير. الرواية والمكان. وزارة الثقافة والإعلام. بغداد. د ط. 1986م.

الملخص

عرفت السّاحة الأدبية الجزائرية كمًّا هائلاً من الإنتاجات الرّوائية في الآونة الأخيرة، ومن بين هذا الزّخَم الروائي نجد رواية اعترافات تام سيتي 2039 (عين الزانة) للروائي الجزائري عز الدين ميهوبي، المكتوبية سنة 2008م، وقد تركّز بحثنا حول البنية السردية في هذه الرواية.

هذا وقد انصبّت دراستنا على ثلاثة عناصر أساسية ومهمّة في بناء النص الروائي هي: الشّخصيات، والزمن، والمكان، حيث اعتمد ميهوبي على أسلوب خاص وتقنيات متعدّدة ومميّزة في توظيفه لهذه العناصر.

Le plàteau littéraire algérie a connu ces derniers temps de nombreuse productions romanesques parmi les quelle on trouve le roman «reconnaissances du tam city 2039 (Ain el zana) du romancier algérien Azzedine Mihoubi, publié en 2008 et qui a été l'objet de notre exposé (structure narrative) .

Notre étude s 'est basée sur trois éléments fondamentaux et importants qui entrent dans la constructions d'un texte romanesque : les personnages, le temps, et le lieu .

Mihoubi a utilisé un style particulier et de divers téchnique dans l'emploi de ces éléments.

الفهرس العام